في الشعر العربي الحديث
تحليل وتذوق



فى الشعر العربى الحديث
تحليل وتذوق

د.إبراهيم عوض

المنار للطباعة والكمبيوتر
ت : ٢٩٦٤٨٤٤
١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م


بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

على رغم أن النقد الأدبي العربي القديم يدور كله تقريبا على فن الشعر فإن تراثنا النقدي، على غزارته، لم يخلف لنا كتبا كثيرة في النقد التطبيقي الذي يتناول فيه الناقد قصيدة كاملة بالتحليل الفني من ناحية بنائها وجوّها النفسي وألفاظها وعباراتها وصورها الخيالية، وما إلى ذلك. أما في العصر الحديث فإن معظم النقد التطبيقي قد انصب على فن القصة طويلة وقصيرة. ومن الكتب الحديثة القليلة في هذا اللون من النقد التطبيقي لفن الشعر يمكننا أن نذكر «حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة، وكتاب الدكتور محمد النويهي بمجلديه الاثنين في تحليل بعض قصائد من الشعر الجاهلي، وكتاب الدكتور سليمان العطار في نقد «المعلقات السبع». أما معظم الكتب الأخرى فإنها تكتفي بإيراد النص الشعري مشفوعا بتفسير ما غمض من ألفاظه وعباراته.

وهذا الكتاب الذي بين يديك، أيها القارئ الكريم، هو الحلقة الرابعة في سلسلة من كتب انتقيت فيها باقة يانعة من أزهار بستان الشعر العربي، ابتداء

بعصر صدر الإسلام حتى وقتنا الحالى . وهذه الباقة ، برغم أنى لم أتكلف أية مشقة فى اختيارها ، تدل أقوى دلالة على كذب أصحاب القلوب المريضة الذين يدعون ، كذبا وبهتانا أو إحساسا قاتلا بالنقص ، أن أدبنا يقصّر عن آداب الأمم الأوربية ، فإن من الصعب عَلَيّ ، بل من المستحيل أن أصدق أن شعر أية أمة أخرى يمكن أن يسمو إلى أفق أعلى من هذا الأفق الشاهق الذى يحلق فيه شعرنا ، القديم منه والحديث على السواء .

كذلك فسوف ترى ، أيها القارئ الكريم ، فى هذا الكتاب كيف يمكن أن يقوم الناقد المسلم (الذى لا يستطيع أن ينسى ، ولو للحظة ، أنه مسلم) بوظيفته النقدية من غير أن يجور ، ولو أدنى جور ، على مقتضيات الأدب والفن ، وإن لم يتعبد لواحد بعينه من المذاهب النقدية ، فهو كالنحلة يقع على كل الزهور ، ويمتص من كل منها ما يخرجه بعد ذلك شهدا رائقا سائغا للشاربين (يمكنك أن ترى ذلك فى تحليل قصيدة البارودى عن لذات الشباب المنصرم ، و « جند ول » علي محمود طه ، و « عكاز فى الجحيم » لبدر شاكر السياب ... إلخ) . لقد سبق أن وضع الأستاذ محمد قطب كتابا قيما رائدا

في «منهج الفن الإسلامي»، وتبعه آخرون، وأرجو أن يجد القارئ في تعليقاتي المتناثرة في الفصول التي يضمها كتابي هذا والكتب الثلاثة الأخرى (وهي «في الشعر الإسلامي والأموي - نقد وتحليل»، و«في الشعر العباسي - نقد وتحليل»، و«في الشعر الأندلسي - نقد وتحليل») إضافاتٍ مضيئة إلى تلك الدراسات السابقة.

كذلك فقد أدليت، في هذا الكتاب، برأيي فيما يسمى بـ«الشعر الجديد» (تجد ذلك بالذات في دراستيَّ لقصيدة د. عبده بدوي «لا يفرح البشر»، و«أحلام الفارس القديم» لصلاح عبد الصبور)، وبرأيي في شعر العقاد، عبقري الفكر والشعر، الذي يتهمه بعض النقاد، ظلماً وتعسفاً، بالجفاف، (وذلك أثناء دراستي لبعض قصائده التي تعمدت ألا تكون من أروع ما أبدع من شعر).

وفي الختام أرجو أن يُقدِّرني الله على إخراج الحلقات الأربع المشار إليها في طبعة موسعة (بدل الطبعات المحدودة التي تظهر فيها كتبي عادة)، لعلها أن تضيف إلى المكتبة العربية في النقد الشعري مذاقاً لا يخلو من بعض الجِدّة، وبخاصة أن القصائد التي تناولتها بالتحليل الفني في هذه الكتب الأربعة تربو على الخمسين، وهو عدد، فيما أعرف، لم يسبق لناقد واحد أن حلله على هذا النحو. والله الموفق، وهو سبحانه المستعان.

التحسر على أيام الشباب - البارودي

١- رَمَتْ بِخُيُوطِ النُّورِ كَهْرَبَةُ الفَجْرِ
وَنَمَّتْ بِأَسْرَارِ النَّدَى شَفَةُ الزَّهْرِ

٢- وَسَارَتْ بِأَنْفَاسِ الخَمَائِلِ نَسْمَةٌ
بَلِيلَةُ مَهْوَى الذَّيْلِ، عَاطِرَةُ النَّشْرِ

٣- فَقُمْ نَغْتَنِمْ صَفْوَ البُكُورِ، فَإِنَّهَا
غَدَاةُ رَبِيعٍ زَهْرُهَا بَاسِمُ الثَّغْرِ

٤- تَرَى بَيْنَ سَطْحِ الأَرْضِ والجَوِّ نِسْبَةً
تُشَاكِلُ مَا بَيْنَ السَّحَائِبِ وَالغُدْرِ

٥- فَفِي الجَوِّ هَتَّانٌ يَسِيلُ، وَفِي الثَّرَى
سُيُولٌ تَرَامَى بَيْنَ أَوْدِيَةٍ غُزْرِ

٦- غَمَامَانِ فَيَّاضَانِ : هذَا بِأُفْقِهِ
يَسِيرُ، وَهذَا فِي طِبَاقِ الثَّرَى يَسْرِي

٧ـ وَقَدْ مَاجَتِ الأَغْصَانُ بَيْنَ يدِ الصَّبَا
كَمَا رَفْرَفَتْ طَيْرٌ بِأَجْنِحَةٍ خُضْرِ

٨ـ كَأَنَّ النَّدَى فَوْقَ الشَّقِيقِ مَدَامِعٌ
تَجُولُ بِخَدٍّ، أَوْ جُمَانٌ عَلَى تِبْرِ

٩ـ إِذَا غَازَلَتْهَا لَمْعَةٌ ذَهَبِيَّةٌ
مِنَ الشَّمْسِ رَفَّتْ كَالشَّرَارِ عَلَى الجَمْرِ

١٠ـ فَفِي كُلِّ مَرْعَى لَحْظَةٍ وَشْيُ دِيمَةٍ
وَفِي كُلِّ مَرْمَى خَطْوَةٍ أَجْرَعٌ مُثْرِي

١١ـ مُرُوجٌ جَلاهَا الزَّهْرُ، حَتَّى كَأَنَّهَا
سَمَاءٌ تَرُوقُ العَيْنَ بِالأَنْجُمِ الزُّهْرِ

١٢ـ كَأَنَّ صِحَافَ النَّوْرِ والطَّلُّ جَامِدٌ
مَبَاسِمُ أَصْدَافٍ تَبَسَّمْنَ عَنْ دُرِّ

١٣ـ وَقَدْ شَاقَنِي والصُّبْحُ فِي خِدْرِ أُمِّهِ
حَنِينُ حَمَامَاتٍ تَجَاوَبْنَ فِي وَكْرِ

١٤- هَتَفْنَ فَأَطْرَبْنَ القُلُوبَ ، كَأَنَّمَا
تَعَلَّمْنَ أَلْحَانَ الصَّبَابَةِ مِنْ شِعْرِي

١٥- وَقَامَ عَلَى الجُدْرَانِ أَعْرَفُ لَمْ يَزَلْ
يُبَدِّدُ أَحْلَامَ النِّيَامِ وَلَا يَدْرِي

١٦- تَخَايَلَ فِي مَوْشِيَّةٍ عَبْقَرِيَّةٍ
مُهَدَّلَةِ الأَرْدَانِ سَابِغَةِ الأُزْرِ

١٧- لَهُ كِبْرَةٌ تَبْدُو عَلَيْهِ ، كَأَنَّهُ
مَلِيكٌ عَلَيْهِ التَّاجُ يَنْظُرُ عَنْ شَزْرِ

١٨- فَسَارِعْ إِلَى دَاعِي الصَّبُوحِ مَعَ النَّدَى
لِتَجْنِي بِأَيْدِي اللَّهْوِ بَاكُورَةَ العُمْرِ

١٩- فَقَدْ نَسَمَتْ رِيحُ الشَّمالِ ، فَنَبَّهَتْ
عُيُونَ القَمَارِي وَهْيَ فِي سِنَةِ الفَجْرِ

٢٠- وَنَادَى المُنَادِي لِلصَّلَاةِ بِسُحْرَةٍ
فَأَحْيَا الوَرَى مِنْ بَعْدِ طَيٍّ إِلَى نَشْرِ

٢١- فَبَادِرْ لِمِيقَاتِ الصَّلَاةِ ، وَمِلْ بِنَا
إِلَى القَصْفِ مَا بَيْنَ الجَزِيرَةِ والنَّهْرِ
٢٢- إِذَا مَا قَضَيْنَا وَاجِبَ الدِّينِ حَقَّهُ
فَلَيْسَ عَلَيْنَا فِي الخَلَاعَةِ مِنْ وِزْرِ
٢٣- أَلَا رُبَّ يَوْمٍ كَانَ تَارِيخَ صَبْوَةٍ
مَضَى غَيْرَ إِثْرٍ فِي المَخِيلَةِ أَوْ ذِكْرِ
٢٤- عَصَيْتُ بِهِ سُلْطَانَ حِلْمِي ، وَقَادَنِي
إِلَى اللَّهْوِ شَيْطَانُ الخَلَاعَةِ والسُّكْرِ
٢٥- لَدَى رَوْضَةٍ رَيَّا الغُصُونِ ، تَرَنَّحَتْ
مَعَاطِفُهَا رَقْصًا عَلَى نَغْمَةِ القُمْرِي
٢٦- تَدُورُ عَلَيْنَا بِالمُدَامَةِ بَيْنَهَا
تَمَاثِيلُ ، إِلَّا أَنَّهَا بَيْنَنَا تَجْرِي
٢٧- تَرَى كُلَّ مَيْلَاءِ الخِمَارِ مِنَ الصِّبَا
هَضِيمَةِ مَجْرَى البَنْدِ ، نَاهِدَةِ الصَّدْرِ

٢٨- إِذَا انْفَتَلَتْ فِي حَاجَةٍ خِلْتَ جُؤْذُرًا
أَحَسَّ بِصَيَّادٍ فَأَتْلَعَ مِنْ ذُعْرِ

٢٩- لَوَى قَدَّهَا سُكْرُ الخَلَاعَةِ وَالصِّبَا
فَمَالَتْ بِشَطْرٍ، وَاسْتَقَامَتْ عَلَى شَطْرِ

٣٠- وَعَلَّمَهَا وَحْيُ الدَّلَالِ كَهَانَةً
فَإِنْ نَطَقَتْ جَاءَتْ بِشَيْءٍ مِنَ السِّحْرِ

٣١- أَحَسَّتْ بِمَا فِي نَفْسِهَا مِنْ مَلَاحَةٍ
فَتَاهَتْ عَلَيْنَا، وَالمَلَاحَةُ قَدْ تُغْرِي

٣٢- وَأَعْجَبَهَا وَجْدِي بِهَا، فَتَكَبَّرَتْ
عَلَيَّ دَلَالًا، وَهْيَ تَصْدُرُ عَنْ أَمْرِي

٣٣- فَتَاةٌ يَجُولُ السِّحْرُ فِي لَحَظَاتِهَا
مَجَالَ المَنَايَا فِي المُهَنَّدَةِ البُتْرِ

٣٤- إِذَا نَظَرَتْ، أَوْ أَقْبَلَتْ، أَوْ تَهَلَّلَتْ
فَوَيْلُ مَهَاةِ الرَّمْلِ، والغُصْنِ والبَدْرِ

٣٥- فَمَا زِلْنَ يَخْرِينَ الطِّلا بِعُقُولِنَا
إلى أَنْ سَقَطْنَا لِلْيَدَيْنِ وَلِلنَّحْرِ

٣٦- فَمِنْ وَاقِعٍ يَهْذِي ، وآخَرَ ذَاهِلٍ
لَهُ جَسَدٌ مَا فيه رُوحٌ سِوَى الخَمْرِ

٣٧- صَرِيعٌ يَظُنُّ الشُّهْبَ مِنْهُ قَرِيبَةً
فَيَسْدُو بِكَفَّيْهِ إلى مَطْلَعِ النَّسْرِ

٣٨- إذَا مَا دَعَوْتَ المَرْءَ دَارَ بِلَحْظِهِ
إلَيْكَ ، وَغَشَّاهُ الذُّهُولُ عَنِ الجَهْرِ

٣٩- بَعِيدٌ عَنِ الدَّاعِي وَإِنْ كَانَ حَاضِرًا
كَأَنَّ بِهِ بَعْضَ الهَنَاتِ مِنَ الوَقْرِ

٤٠- تَحَكَّمَتِ الصَّهْبَاءُ فِيهِمْ ، فَغَيَّرَتْ
شَمَائِلَ مَا يَأْتِي بِهَا الجِدُّ بِالهَذْرِ

٤١- فَيَا سَامَحَ اللهُ الشَّبَابَ وَإِنْ جَنَى
عَلَيَّ ، وَحَيَّا عَهْدَهُ سَبَلُ القَطْرِ

٤٢- مَلَكْتُ بِهِ أَمْرِي ، وَجَارَيْتُ صَبْوَتِي
وَأَصْبَحْتُ مَرْهُوبَ الحَمِيَّةِ والكِبْرِ

٤٣- إِذَا أَبْصَرُونِي فِي النَّدِيِّ تَحَاجَزُوا
عَنِ القَوْلِ وَاسْتَغْنَوْا عَنِ العُرْفِ بِالنُّكْرِ

٤٤- وَقَالُوا فَتًى مَالَتْ بِهِ نَشْوَةُ الصِّبَا
وَلَيْسَ عَلَى الفِتْيَانِ فِي اللَّهْوِ مِنْ حَجْرِ

٤٥- يَخَافُونَ مِنِّي أَنْ تَثُورَ حَمِيَّتِي
فَيَبْغُونَ عَطْفِي بِالخَدِيعَةِ وَالمَكْرِ

٤٦- أَلَا لَيْتَ هَاتِيكَ اللَّيَالِي وَقَدْ مَضَتْ
تَعُودُ ، وَذَاكَ العَيْشُ يَأْتِي عَلَى قَدْرِ

٤٧- مَوَاسِمُ لَذَّاتٍ تَقَضَّتْ ، وَلَمْ يَزَلْ
لَهَا أَثَرٌ يَطْوِي الفُؤَادَ عَلَى أُثْرِ

٤٨- إِذَا اعْتَوَرَتْهَا ذُكْرَةُ النَّفْسِ أَبْصَرَتْ
لَهَا صُورَةً تَخْتَالُ فِي صَفْحَةِ الفِكْرِ

٤٩- فَذَلِكَ عَصْرٌ قَدْ مَضَى لِسَبِيلِهِ
وَخَلَّفَنِي أَرْعَى الكَوَاكِبَ فِي عَصْرِ

٥٠- لَعَمْرُكَ مَا فِي الدَّهْرِ أَطْيَبُ لَذَّةً
مِنَ اللَّهْوِ فِي ظِلِّ الشَّبِيبَةِ وَاليُسْرِ

تدور هذه القصيدة ، التى لا تجرى على مستوى واحد بل تحلق عاليا حينا ، وتقصر عن ذلك حينا آخر ، على الموضوع الخالد الذى لا يخلو منه حديث الشيوخ . فهم إذا اجتمعوا حنوا إلى أيام الشباب والمتعة والفتوة ، أيام أن كانت الحياة تمور فى أجسادهم وأرواحهم قوية غلابة لا تعرف العجز ولا الحرمان . وإذا انفرد كل منهم بنفسه غمرته الذكريات المنثالة من كل جانب ، وتركته يعض بنان الحسرة والأسف ، ولسان حاله يردد :

ألا ليت الشباب يعود يوما ∴ فأخبره بما فعل المشيب !

وأول ما ينبغى الالتفات إليه مما فى هذه القصيدة من خدعة (هى فيما نفهم خدعة غير مقصودة ، وإن كانت لها دلالتها النفسية) لا نكتشفها إلا فى أربعة الأبيات الأخيرة ؛ إذ الشاعر ينبهنا إلى أن الصبح قد بزغ ، وتضوع الجو عطرا وطيبا ، وكل شىء طازج ندى يدعونا إلى أن نسارع فنقتطف لذات الدنيا قبل أن تولى ، فالأغصان ترفرف كأنها الطيور ، والندى فوق خدود الورد يوحى

بالحب ، حتى إن شعاع الشمس ليغازله ، فتصبغه حمرة الخجل . وفى عش على شجرة هناك تهدل حمامات فتطرب القلوب وتصبيها . ثم ها هو الديك يقوم على الجدران ، كله إدلال بحسنه وأناقته ، قد تهدلت أردانه وترامى من خلفه ذيل إزاره ، وبدت عليه كبرياء ملك متوج . ويمضى الشاعر فيتذكر بعض صبواته وغزواته فى دنيا المتع واللذائذ ، ليفاجئنا فى أربعة الأبيات الأخيرة بأن ذلك كله ما هو إلا ذكريات الماضى ، الذى ولى فليس إلى عودته من سبيل ، تاركا الشاعر وقد هرم وأفعمت قلبه الحسرات ، فيهتف من حرقة الحزن :

ألا ليت هاتيك الليالى وقد مضت : تعود ... إلخ

وهى الأمنية الخالدة والمستحيلة فى آن ، فنحن المخلوقين نعيش فى إسار الزمن ، والله وحده - سبحانه - هو المتعالى على الزمن والصيرورة والفناء . إنها محنة الحياة وسر لذتها !

ودلالة هذه الخدعة ، فيما نقدر ، أن الشاعر - عن غير قصد - يريد أن يهرب من حاضره العاجز إلى ماضيه المنطلق المستمتع ، حين كانت الدنيا مقبلة عليه تعطيه لذاتها أفاويق ممزوجة عسلا وطيبا ، فهو ينسى ، أو يتناسى أنه قد صار شيخا هرما لم يبق بينه وبين هذه الأفاويق من سبب ، ويتوهم

أنه لا يزال على العهد القديم ، شابا كله حيوية ، يدعو الصحاب إلى الاستجابة لنداء الطبيعة والجمال والنشوة ، واقتناص اللذات المتاحة ، ليفيق فى نهاية المطاف ، ونفيق معه نحن أيضا إلى الواقع المر ، ونرتطم بالحقيقة الصلبة ، تلك الحقيقة التى سنرتطم بها كرة أخرى حين يهجم علينا نحن أيضا المشيب ، فنهتف فى عجز وانكسار :

ألا ليت الشباب يعود يوما ∴ فأخبره بما فعل المشيب !

ألا ليت هاتيك الليالى وقد مضت ∴ تعود ، وذاك العيش يأتى على قدر !

والقصيدة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام :
القسم الأول ، وفيه يصف البارودى استيقاظ الطبيعة من رقادها الشتوى والليلى معا ، نورا ومراعى وأغصانا وحماما وديكة وسحابا وجداول وأنداء ونسيما . ونظرة إلى الأفعال المستخدمة هنا تريك أنها جميعا تدل على اليقظة والحركة : « رمت ، نمّت ، سارت ، يسيل ، ترامى ، يسرى ، ماجت ، رفرفت ، تجول ، رفت » ... إلخ .

وهو فى هذا القسم يلح على صاحبه أن يفيق ويبادر إلى اهتبال الفرصة السانحة :

فقم نغتنم صفو البكور، فإنها ∴ غداة ربيع زهرها باسم الثغر

- - - - - - - - -

فسارع إلى داعي الصبوح مع الندى ∴ لتجنى بأيدى اللهو باكورة العمر

- - - - - - -

فبادر لميقات الصلاة، وصل بنا ∴ إلى القصف ما بين الجزيرة والنهر

وهذا الإلحاح منه في النداء ينم على أن الطبيعة قد تبدت في أجمل حللها، تفتن الأبصار والأسماع والألباب. وينم كذلك على لهفته إلى الاستمتاع بهذه الفتنة والجمال، ولهفته أيضا إلى أن يشاركه صاحبه هذه المتع.

إلا أن ثمة شيئا طريفا في ثالث نداء. إن الشاعر لا يغفل أي شيء مما يواكب يقظة الطبيعة في الصباح فقد ذكر الديك وهديل الحمائم، وخيوط النور ... إلخ، وهذا طبيعي ومفهوم، ولكن ريشته لم تنس أيضا أن تلتقط صوت المؤذن يدعو الورى لصلاة الفجر. ويزيد الأمر طرافة أن أذان المؤذن قد عقب أذان الديك (وإن كان الشاعر لم ينص على أن الديك يؤذن، وإنما ... يبدد أحلام النيام ولا يدرى).
أما الطريف في هذا النداء فهو أن الشاعر - على الرغم من أنه يوقظ صديقه؛ لينتهب من لذات الدنيا

قبل أن تتولى مع الأيام ، وليشرب الصبوح مع الندى - لا ينسى مع ذلك حق ربه عليه . وهو موقف مصرى أصيل ، يعبر عنه المثل الشعبى القائل : « ساعة لقلبك ، وساعة لربك » ! ووجه الطرافة هنا - كما لا يخفى - هو حرص الشاعر على أن يرضى الله والشيطان معا فى آن . وهذا المزج بين الاهتمام بتأدية الواجب ومقارفة اللذات الآثمة - فيما يبدو لى - جديد ، أو على الأقل غير شائع فى الشعر العربى . وهو يضفى على هذه اللذات شيئا من الرقة من شأنه أن يذهب عنها بعض ما فيها من الغلظ والخشونة ، كما أنه يسهل على المتدين أن يستمتع بما فى هذه القصيدة من جمال دون أن يستشعر تحرجا ، إذ يجعله يرى فى الإشارة إلى الخمر والجوارى الحسان رمزا على اللذة المجردة التى تهفو قلوبنا جميعا إليها ، متدينين وفجارا ، والتى يعدنا بها الدين صافية من كل كدر وشائبة فى دار النعيم فى الحياة الآخرة .

ومن الطريف كذلك فى هذا القسم تشبيه ضوء الفجر بالكهرباء (أو الكهربة - على حد تعبيره - نزولا على مقتضى الوزن فيما نرجح) ، إذ كان الأولى هو العكس ، أى تشبيه الكهرباء بضوء الفجر ، فإن نور النهار لا يزال حتى الآن أقوى

من نور الكهرباء . ولعل الذى جعل الشاعر يفترع هذه الصورة الطريفة هو أن نور الكهرباء كان حدثا فى ذلك الوقت ، سواء فى مصر أو فى العالم كله ، فرأى البارودى فى التشبيه به تجديدا فى الصورة من شأنه أن يلفت الأنظار ، ويحدث فى النفس هزة المفاجأة .

كذلك يبدو لى أن خيال الشاعر ، الذى رأى فى الأغصان المورقة ، وقد هبت الريح تموجها ، طيورا مرفرفة ذات أجنحة خضر هو خيال عبقرى ، فإنى لا أذكر أنى وقعت من قبل على هذه الصورة ولا ما يقابلها طرافة وجمالا ورفرفة خيال ، إذ جعل الأوراق ـ وهى ملتصقة بغصونها لا تريم ولا تستطيع ـ أجنحة طيور مرفرفة . فانظر كيف بلغ به الوهم أن بث فى الجماد حياة جعلته يرفرف ويطير .

أما صورة الندى فوق الشقيق ، التى جعلته يخيل أنها مدامع تسيل على خد حسناء ، فهى لا تلائم جو البهجة والحبور الذى ترسمه القصيدة لنا وتغرينا به . كذلك فإنى لا أستطيع أن أجد فى تشبيه هذا المنظر بجمان على تبر أى جديد أو طريف ، وإن عاد الشاعر فى البيت الذى يلى ذلك ، فأتى بصورة لا تخلو من جمال وحيوية ، فضلا عن

مشاكلتها للجو العام فى القصيدة ، إذ يبلغ من جمال قطرات الندى على أوراق الزهر أن يغازلها شعاع الشمس فتحمر حياء وخفرا ، فأى منظر بديع !

ويبقى فى هذا القسم هذه الصورة الأنيقة المعجبة التى رسم الشاعر فيها الديك وقد قام على الجدران يوقظ النيام ، مبددا أحلامهم لا يبالى . وكيف يبالى وهو المدل بجماله وأناقته ؟ وكيف لا يدل بأناقته وجماله وقد

تخايل فى موشية عبقرية ∴ مهدلة الأردان سابغة الأزر
له كبرة تبدو عليه ، كأنه ∴ مليك عليه التاج ينظر عن شزر ؟

وهل رأيت أو سمعت ، بل هل قرأت عن مليك عليه التاج قد تهدلت منه الأردان وسبغ الإزار لم يداخله العجب أو تأخذه الكبرة فيخال أن ليس فى العالم سواه ؟

أما تلك التفصيلة التى يذكر فيها الشاعر تجاوب الحمائم على الأغصان وتهييجها حنينه فهى - وإن لم يكن فيها جديد - تؤازر دعوة القصيدة إلى الإقبال على متع الحياة ، فهذا حنين وذاك حنين ، فضلا عن أن حنين الحمائم هو حنين رقيق يمسح عن اللذات التى يدعونا الشاعر إلى اقتناصها بعض ما يعلق بها فى نفوس المتحرجين من غلظ وخشونة .

وبالنسبة للتفصيلات المتعلقة بالسحاب والمطر والجداول وما إلى ذلك فإنها تساهم فى تجلية صورة الطبيعة أمام أبصارنا ، برغم أنها تخلو من لمسات الفن المبدع ، وبرغم أن المحسنات البديعية فيها ثقيلة جاثمة .

أما القسم الثانى ، الذى يبدأ بالبيت التالى :

ألا رب يوم كان تاريخ صبوة ∴ مضى غير إثر فى المخيلة أو ذكر

ففيه يسترجع البارودى بعض ذكريات الشباب الحلوة ، من غير أن يصرح بأنه قد هرم وشاب عن لذات هذه الفترة من العمر ، إلا أننا حينما نفاجأ فى أواخر القصيدة (كما سبق القول) بتحسره على فوات الشباب وعجزه عن أن يستمتع بهذه اللذائذ بعد أن أصبح هرما لا سلوة له إلا ذكريات الأيام التى تولت إلى الأبد ، ونعود القهقرى إلى أبيات هذا القسم ، نتنبه إلى أنه قد مهد بها للقسم الثالث والأخير ، لتكون هذه مفاجأة أخرى لنا . وهى مفاجأة حلوة تدل على مهارة فنية .

وفى هذا القسم الثانى يطيل القول فى وصف الساقية وسحر جمالها ودلالها ، وهو وصف على ما فيه من براعة الصياغة ، عادى تستطيع أن تجد مثله كثيرا فى الخمريات القديمة . ثم إن الصور التى

فيه تجنح إلى التجريد والتقليدية ؛ ولذلك لن أتوقف عنده كثيرا . ولكنى أحب أن أتريث طويلا أمام الوصف الباهر لحال الشاعر ورفاقه وقد سرت فى عروقهم الخمر ؛ فخدرت منهم العقول والأطراف ، وجعلت العالم من حولهم يفقد سماته المعروفة . والذى يبهر فى هذه الأبيات هو التفصيلات الواقعية الحية ، وبراعة الشاعر فى التقاط حركات السكارى المصروعين ، فتحس كأنك ترى ذهولهم بأم عينيك ، وتسمع هذيانهم بأذنيك وتكاد تتفجر ضحكا على ما يأتون من تصرفات لا يحكمها عقل ولا توجهها إرادة واعية :

فمازلن يغرين الطلا بعقولنا ∴ إلى أن سقطنا لليدين وللنحر
فمن واقع يهذى، وآخر ذاهل ∴ له جسد ما فيه روح سوى الخمر
صريع يظن الشهب منه قريبة ∴ فيسد ويكفيه إلى مطلع النسر
إذا ما دعوت المرء دار بلحظه ∴ إليك، وغشاه الذهول عن الجهر

... إلخ

ولست أدعى أنك لن تجد شيئا شبيها بهذا فى خمريات أبى نواس مثلا ، بيد أن التفصيلات الواقعية ، وهذا الوصف اللاقط الموحى ، ونجاح الشاعر فى أن يصور لنا حبو الخدر والذهول يخيّل إلينا أننا لم نقع على شىء مثل هذا من قبل .

ولا أحب لك أن تغفل عن الصورة الطريفة الآتية: « مازلن يغرين الطلا بعقولنا » ، وكأن الخمر كائن ذو عقل وإرادة يُغرى فيستجيب للإغراء، أو عن هذه العبارة: « مازلن ... حتى » ، بما توحيه من أن الخمر أخذت تدب وتنتشر في أجسامهم وعقولهم رويدا رويدا ، على نحو لا يحس ولا يمكن مقاومته. أو عن هذه الكناية: « سقطنا لليدين وللنحر » ، التي توحي بأنهم قد سكروا « طينة » (بالتعبير الشعبي) ، والتي تردد بعضا من أصداء التعبير المشهور: « لليدين والفم » ، الدال على الهلاك ، فكأنهم حين سكروا هذا السكر الفاحش قد هلكوا. ألم تغتل الخمر عقولهم وأرواحهم حتى أصبحت هي نفسها أرواحهم؟ وهو ما ترسمه لنا الصورة البارعة التالية:

.... ، وآخر ذاهل ∴ له جسد ما فيه روح سوى الخمر

وما دامت الخمر قد أصبحت هي روحه ، أي عقله وإحساسه وخياله ، فهل ثمة غرابة في أن نراه:

...... يظن الشهب منه قريبة ∴ فيسدو بكفيه إلى مطلع النسر؟

لقد استحال جسدا ، فهو يتحرك ولكنها حركة مختلة ، لأن المقياس الذى ترتكن إليه هذه الحركة هو مقياس فاسد ، إذ إن أداة القياس الصحيح غائبة.

كذلك ففي البيت الذي يلي ذلك :

إذا ما دعوت المرء دار بلحظه ∴ إليك، وغشاه الذهول عن الجهر

نجد ذات الشيء ، فهذا الصريح تصدر عنه الحركات الجسدية فقط ، التي لا تواكبها حركة النفس أو العقل ، إذ لا عقل ولا نفس ، فهو يدور بلحظه (وهذه حركة الجسد) ، ولكن الذهول يغلبه على نفسه فلا يستطيع نطقا ؛ (لأن عقله ومشاعره قد توقفت فلا تحرك) .

ثم يمضي الشاعر فيفتخر بفتوته في أيام شبابه، ورهبة الناس إياه . حتى إن أيا منهم لا يستطيع أن يلومه على خلاعاته وصبواته ، وهو يذكرنا مع الفارق طبعا - بما قاله طرفة عن نفسه .

ونصل إلى القسم الأخير من القصيدة ، وهو مسك الختام ، إذ إن الشاعر بعد أن حلق بنا في آفاق الشباب السامقة ، إذا به فجأة يقذف بنا من حالق ؛ لتقع على صخور المشيب الصلبة المدببة .

ولكن أليست هذه هي الحياة ؟

أليست الحياة ،مهما تغدق علينا من لذاتها ومتعها، منتهية بنا إلى المشيب والعجز والتندم على مواسم اللذات التي تقضت ولن تعود ؟

فذلك عصر قد مضى لسبيله ∴ وخلفني أرعى الكواكب في عصر
لعمرك ما في الدهر أطيب لذة ∴ من اللهو في ظل الشبيبة واليسر

إن الشاعر يفيق من سكره في شبابه ليجد ماذا ؟
ليجد حرمان الهرم ، وحسرة المشيب !

أندلسية شوقي

١- يا نائح (الطلح) أشباهٌ عوادينا
نَشْجَى لواديك أم نَأْسَى لوادينا؟
٢- ماذا تقصُّ علينا غير أن يدًا
قصَّتْ جناحك جالت في حواشينا؟
٣- رمى بنا البينُ أيكًا غيرَ سامرِنا
أخا الغريب: وظلًّا غير نادينا
٤- كلٌّ رمته النوى! ريش الفراق لنا
سهمًا، وسل عليك البين سكينا
٥- إذا دعا الشوقُ لم نبرحْ بمُنْصَدِعٍ
من الجناحين عيٍّ لا يلبّينا
٦- فإن يك الجنسُ يابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصابينا
٧- لم تألُ ماءك تَحنانًا ولا ظمأً
ولا أذكارًا، ولا شجوًا أفانينا
٨- تجرُّ من فَنَنٍ ساقًا إلى فنن
وتسحب الذيلَ ترتاد المؤاسينا
٩- أُساةُ جسمك شتّى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنُّطْس المُداوينا

١٠- آهاً لنا ! نازحيْ أيْكٍ بأندلس
وإن حللنا رفيفاً من روابينا

١١- رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع ، والإجلالُ يَثنينا

١٢- لفتيةٍ لا تنال الأرض أدمُعَهم
ولا مفارقهم إلا مُصَلّيِّنا

١٣- لو لم يسودوا بدينٍ فيه منبهة
للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

١٤- لم نسْرِ من حرَم إلا إلى حرم
كالخمر من (بابل) سارت (لدارينا)

١٥- لما نبا الخلد نابت عنه نسخته
تماثل الورد (خِيريًّا) و(نَسْرينا)

١٦- نسقي ثراهم ثناءً ، كلما نُثِرت
دموعُنا نُظِمتْ منها مراثينا

١٧- كادت عيون قوافينا تحركه
وكِدن يوقظن في الترب السلاطينا

١٨- لكن مصر وإن أغضت على مِقَةٍ
عينٌ من الخلد بالكافور تسقينا

١٩- على جوانبها رفّتْ تمائمُنا
وحول حافاتها قامت رواقينا

٢٠- ملاعبٌ مَرِحتْ فيها مآربُنا
وأربُعٌ أنِستْ فيها أمانينا

٢١- ومطلعٌ لسعودٍ من أواخرنا
ومَغْربٌ لجدودٍ من أوالينا

٢٢- بنا فلم نخلُ من رَوْحٍ يراوحنا
من برِّ مصرَ وريحانٍ يغاذينا

٢٣- كأمِّ موسى ، على اسم الله تكفلنا
وباسمه ذهبتْ في اليم تلقينا

٢٤- ومصرُ كالكَرْم ذي الإحسان: فاكهةٌ
لحاضرين وأكوابٌ لبادينا

٢٥- يا ساريَ البرق يرمي عن جوانحنا
بعد الهدوء ويَهمي عن مآقينا

٢٦- لما ترقرق في دمع السماء دما
هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

٢٧- الليل يشهد لم تَهْتِك دياجيَه
على نيامٍ ولم تهتف بسالينا

٢٨- والنجمُ لم يرنا إلا على قدمٍ
قيامَ ليلِ الهوى للعهد راعينا

٢٩- كزفرةٍ في سماء الليل حائرةٍ
مما نردد فيه حين يضوينا

٣٠- بالله إن جبت ظلماءَ العُباب على
نجائب النور محدوا (بجبرينا)

٣١- ترد عنك يداه كل عاديةٍ
إنسًا يَعِثْنَ فسادًا أو شياطينا

٣٢- حتى حوتك سماء النيل عالية
على الغيوث وإن كانت مَيامينا

٣٣- وأحرزتك شُفُوف اللاَّزَوَرْد على
وشى الزبرجد من أفواف وادينا

٣٤- وحازك الريف أرجاء مؤرَّجة
ربت خمائل واهتزت بساتينا

٣٥- فقف إلى النيل واهتف فى خمائله
وانزل كما نزل الطَّلُّ الرياحينا

٣٦- وآس ما بات يذوى من منازلنا
بالحادثات ويَضوَى من مغانينا

٣٧- ويا مُعَطَّرَة الوادى سرت سحرا
فطاب كل طروح من مرامينا

٣٨- ذكية الذيل لو خلنا غِلالتها
قميص يوسف لم نُحسَبْ مُغالينا

٣٩- جَشِمْتِ شَوْكَ الثُّرى حتى أتيتِ لنا
بالورد كُتْبًا وبالريَّا عناوينا

٤٠- فلو جزيناكِ بالأرواح غالية
عن طيب مسراكِ لم تنهض جوازينا

٤١- هل من ذيولك مِسكِىٌّ نحمّلُه
غرائبَ الشوق وشيا من أمالينا

٤٢- إلى الذين وجدنا وُدَّ غيرِهم
دُنيَا وودَّهمو الصافى هوادينا

٤٣- يا من نغار عليهم من ضمائرنا
ومن مصون هواهم في تناجينا
٤٤- ثاب الحنينُ إليكم في خواطرنا
عن الدلال عليكم في أمانينا
٤٥- جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
٤٦- وما غلبنا على دمعٍ ولا جَلَدٍ
حتى أتتنا نواكم من صياصينا
٤٧- ونابغيٍّ كأن الحشرَ آخره
تُميتُنا فيه ذكراكم وتحيينا
٤٨- نطوي دجاه بجرح من فراقكمو
يكاد في غلس الأسحار يطوينا
٤٩- إذا رَسَا النجم لم ترقأ محاجرُنا
حتى يزول، ولم تهدأ تراقينا
٥٠- بتنا نقاسي الدواهي من كواكبه
حتى قعدنا بها حَسْرَى تقاسينا
٥١- يبدو النهار فيخفيه تجلّدُنا
للشامتين ويأسوه تأسينا
٥٢- سقيا لعهد كأكناف الربى رِفَةً
أنا ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
٥٣- إذ الزمان بنا غيناء زاهيةً
ترف أوقاتنا فيها رياحينا

٥٤- الوصلُ صافيةٌ ، والعيش ناغيةٌ
والسعد حاشيةٌ ، والدهر ماشينا

٥٥- والشمس تختال فى العِقْيان تَحْسَبها
(بلقيسَ) ترفلُ فى وشى اليمانينا

٥٦- والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت
لو كان فيها وفاءٌ للمصافينا

٥٧- والسعد لو دامَ ، والنُّعمَى لو اطَّرَدَت
والسيل لو عَفَّ ، والمقدار لو دينا

٥٨- ألقى على الأرض حتى ردها ذهبا
ماء لمسنا به الإكسير أو طينا

٥٩- أعداه من يُمنه (التابوتُ) وارتسمت
على جوانبه الأنوار من سينا

٦٠- له مبالغُ ما فى الخُلق من كَرَمٍ
عهدُ الكرامِ وميثاق الوفيينا

٦١- لم يَجْرِ للدهرِ إعذار ولا عُرُسٌ
إلا بأيامِنا أو فى ليالينا

٦٢- ولا حوى السعد أطْغَى فى أعِنَّتِه
منا جيادًا ولا أرخَى ميادينا

٦٣- نحن اليواقيت خاض النارَ جوهرُنا
ولم يهُن بيد التشتيت غالينا

٦٤- ولا يحول لنا صِبْغ ولا خُلُقٌ
إذا تلوّن كالحرباء شانينا

٦٥- لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
في ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

٦٦- ألم تؤلّه على حافاته ورأت
عليه أبناءها الغرّ الميامينا ؟

٦٧- إن غازلت شاطئيه في الضحى لبسا
خمائل السندس الموشية الغينا

٦٨- وبات كل مجاج الواد من شجرٍ
لوافظ القزّ بالخيطان ترمينا

٦٩- وهذه الأرض من سهلٍ ومن جبلٍ
قبل (القياصر) دِنّاها (فراعينا)

٧٠- ولم يضع حجراً بانٍ على حجرٍ
في الأرض إلّا على آثار بانينا

٧١- كأن أهرام مصرٍ حائطٌ نهضت
به يدُ الدهر لا بنيان فانينا

٧٢- إيوانُه الفخم من عُليا مقاصره
يفنى الملوك ولا يبقى الأواوينا

٧٣- كأنها ورمالاً حولها التطمت
سفينة غرقت إلا أساطينا

٧٤- كأنها تحت لألاء الضحى ذهبًا
كنوز (فرعونَ) غطّينَ الموازينا

٧٥- أرض الأبوةِ والميلاد طيبها
مرّ الصبا في ذيول من تصابينا

٧٦- كانت مَحجلةً ، فيها مواقِفُنا
غُرًّا مسلسَلةَ المَجْرى قوافينا

٧٧- فآب من كُرَةِ الأيام لاعبُنا
وثاب من سِنَةِ الأحلام لاهينا

٧٨- ولم ندع لليالي صافيا ، فَدَعتْ
(بأن نغص فقال الدهرُ : آمينا)

٧٩- لو استطعنا لخُضْنا الجوَّ صاعِقةً
والبرَّ نارَ وغىً ، والبحرَ غِسْلينا

٨٠- سعيًا إلى مصرَ نقضي حق ذاكرنا
فيها إذا نَسِيَ الوافي وباكينا

٨١- كَنْزٌ (بحلوانَ) عند الله نطلُبُهُ
خير الودائعِ من خيرِ المؤَدِّينا

٨٢- لو غاب كلُّ عزيز عنه غيبتَنا
لم يأته الشوق إلا من نواحينا

٨٣- إذا حملنا لمصرٍ أو له شجنا
لم ندر أي هوى الأمين شاجينا

فى هذه القصيدة يعارض شوقى نونية ابن زيدون، والحق أنى لا أستطيع أن أرى آصرة تربط بين موضوعى القصيدة أو لون العاطفة فى كل منهما ، مما كان من شأنه أن يجعل لهذه المعارضة معنى ، فإن قصيدة ابن زيدون هى فى استرحام ولادة بنت المستكفى ، حبيبته ، التى، بعد ما أذاقته من غرامها أفاويق جعلته يلمس النجوم بيديه ، عادت فانقلبت عليه ، وطوحت به من أعلى عليين تطويحة كادت أن تقتله ، وغادرته يتلوى كالطائر الذبيح ، وقد استولى اليأس والهم المقيم عليه استيلاء جعل الدنيا - بعد أن كانت بحبيبته هى جنة الخلد - تستحيل إلى جحيم يشويه ، أما قصيدة شوقى فهى فى حنينه إلى مصر ، عندما نفاه الإنجليز فى العقد الثانى من هذا القرن إلى إسبانية، بعد ما تخلصوا من عباس حلمى ، إذ كان شاعره وصفيه. ويزيد المسألة سوءا اقتباس شوقى بعض عبارات النونية وقوافيها واستخدامها إياها فى سياق غير سياقها .

وبرغم ذلك فإن شوقيا فى هذه القصيدة، وإن أجاد فى بعض مقاطعها وأبياتها ، قد قصر تقصيرا

شديدا عن الأفق السامق الذى بلغه ابن زيدون فى نونيته بخفقة معجزة من جناح شاعريته. فنونية شاعرنا الأندلسى هى - من ناحية البناء - كتلة متماسكة من المرمر النفيس النادر، أما قصيدة شوقى فإنها تفتقر إلى هذا التماسك، فهو فيها يحن إلى مصر مرة، ويتذكر ماضى الأندلس مرة، ويمدح نفسه وقوافيه مرة، ويلمز شانئيه مرة، وهكذا. وقد كان ممكنا لو أن الشاعر أفلح فى أن ينتقل من فكرة إلى أخرى انتقالا لبقا لا يحس - ألا نلحظ هذا التفكك فى بناء القصيدة، لكنه للأسف لم يفلح فى ذلك، فبدت الانتقالات من فكرة إلى أخرى كأنها فجوات، أو شروخ فى جسم القصيدة، فمثلا بينما نراه يتأوه لنفسه وللطائر الذى ينوح على شجرة هناك إذا به فجأة يحاول أن يوهمنا أن هذا الطائر يمكن أن يأسى معه لمصير الأندلس، أو يمكن أن يتسلى بها عن موطنه الأصلى. فهذه كما ترى نقلة غير مسوغة. أما من ناحية العاطفة والمشاعر فأين قصيدة شوقى - على رغم جودتها فى عدد من المواضع - من ضرام السموم التى تهب علينا من النونية، فتلفح منا الوجوه والأبشار وتكاد أن تحرقها؟ ثم إن قصيدة ابن زيدون هى من تلك القصائد الفريدة النادرة فى الشعر كله عربيا أو غير عربى،

التى لا يمكنك ، مهما كنت مدققا موسوسا فى نقدك، وتذوقك ، أن تقع فيها على عيب ولو صغيرا . إنها شىء لا يطاله النقد ، إذ هى مثال للكمال الفنى، وذلك على عكس أندلسية شوقى ، التى أنا ذاكر الآن معايبها ، ثم أقفى على ذلك بالوقوف عند نواحى الجمال فيها .

لقد تقدم القول إن الأندلسية تحوى عدة أفكار لم يحسن الشاعر الانتقال بينها مما ترك فى بنية القصيدة شروخا نالت من جمالها . والآن نضيف أنه ، رغم توفيقه فى استهلال القصيدة حين عقد مشابهة بينه فى غربته وبين طائر « الطلح» النائح على ما أصاب جناحه ، فهو لا يستطيع أن يطير عائدا إلى بلاده من حيث جاء ، سرعان ما ينسى هذا الطائر ، كأنه لم يكن ، مع أنه أخوه فى المصيبة. أليس قد ناداه : « أخا الغريب » ؟ أليس قد أكد له أنه إذا كان اختلاف الجنس قد فرقهما فإن اشتراكهما فى المصيبة قد جمع بينهما ؟ أهكذا تنسى الأخوة بهذه السرعة ، وفى مثل هذه الظروف؟ أهذا هو الوفاء ، الذى مجده الشاعر فى قصيدته؟ لقد كان شوقى يستطيع ، بعد ما تنقل بين أفكاره، التى يطول بعضها طولا كبيرا ، ويقصر بعضها إلى البيت والبيتين (فضلا عن أن بعض هذه الأفكار قد

أتى فى هذه الحالة عرضا ، وكأن فى يد الشاعر مخلاة ، فكلما وجد على الأرض شيئا التقطه وقذف به بداخلها، مما من شأنه أن يسىء إلى التناسق البنائى فى القصيدة) ، أن يعود كرة أخرى إلى الطائر الجريح الذى استهل به قصيدته ، فيربط بين بداية القصيدة وخاتمتها ، بدل هذا التشتت المخل. وطبعا كان يكون أفضل لو أنه ، كلما فرغ من ندائه لهذا العنصر من عناصر الطبيعة أو ذاك، رجع إلى طائره الكسير الجناح ، فواساه ، أو تعزى به ، أو وضع جرحه على جرحه فبكيا معا حظهما التعيس ، لكنه للأسف لم يفعل .

ليس ذلك وحسب ، بل إن فى القصيدة عددا من التناقضات والتنافرات التى لا يمكن تسويغها بحال ، سوى أن الشاعر ، كما ألمحت قبل قليل، كان كلما عن له شىء ، ذكره ، ناسيا ما قاله قبلا. ومن الأمثلة على ذلك قوله :

بنّا فلم نخل من روح يراوحنا ∴ من بر مصرَ وريحان يغاذينا
كأم موسى ، على اسم الله تكفلنا ∴ وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا

فإن الاحتلال هو الذى نفى شوقيا ، وليست مصر هى التى هرّبته من الاستعمار ، ومن ثمة فإن الكلام هنا يناقض الواقع الذى يعرفه القاصى والدانى، ومن ثمة أيضا كانت الصورة فى ثانى البيتين السابقين

غير موفقة ، لأنه لا يوجد وجه شبه أصلا بين طرفي التشبيه .

وبعد ذلك ببيت واحد نجده يقول :

ياساري البرق يرمي عن جوانحنا ∴ بعد الهدوء ويهمي عن مآقينا
لما ترقرق في دمع السماء دما ∴ هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

ففي البيت الأول من هذين البيتين يجعل المطر الهامي من البرق بعض بكائه هو ، مع أنه يعود في البيت الثاني فيقول إن هذا البرق نفسه هو الذي هاج هذا البكاء .

وهو يقول :

لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة ∴ والبر نار وغى ، والبحر غسلينا

وهذا كلام لا يمسك بعضه بعضا ، فكيف يهدد بأنه قادر على خوض الجو صاعقة ... إلخ ، مع أنه يصرح في أول الكلام بأنه غير مستطيع ؟ أليس هذا معناه : « إذا استطعت أن أخوض الجو صاعقة لاستطعت أن أخوضه صاعقة » ؟ وهل هذا شعر ؟ ثم ما معنى أنه قادر على أن يخوض البحر غسلينا ؟ إن الغسلين هو الصديد المنتن الذي يسيل من جلود أهل النار ، فكيف يتصور الشاعر نفسه وهو يخوض بحرا منه ؟ بل ما مغزى كون البحر غسلينا ؟ وهل النتن مما يلائم الجو النفسي في القصيدة ؟ إن ورود هذه الكلمة في قافية البيت مثال واضح على كيفية تحكم

القافية أحيانا فى فن الشاعر تحكما شائنا .

وليس التنافر مقصورا على الأفكار ، بل يتجلى أيضا فى بعض الصور ، فمثلا بينما يتحدث عن ماضى الأندلس نراه لا يتذكر من هذا الماضى إلا :

.. فتية لا تنال الأرض أدمعهم ∴ ولا مفارقهم إلا مصلينا

مع أن الأندلس ، إذا ذكرت ، قفز إلى الخيال أول ما يقفز حرص أهلها على الاستمتاع بملذات الدنيا (بغض النظر عن أن تلك هى الحقيقة أولا) لا التدين والتقوى . وإن لتسمية الأندلس بـ " الفردوس المفقود " لدلالتها فى هذا المجال . وبرغم هذا فإن الشاعر ، فى جو التقوى هذا ، لا يجد شيئا يشبه به نفسه وهو فى مصر أو فى إسبانية إلا الخمر سارت من بابل إلى دارين (على ما فى الإشارة إلى هاتين المدينتين هنا من غموض بالنسبة لمعظم القراء) :

لم تسر من حرم إلا إلى حرم ∴ كالخمر من بابل سارت لدارينا

غير متنبه للتنافر بين الخمر والتقوى (وإن كان لابد من الاعتراف بجمال صياغة البيت فى حد ذاته ، إذ الشطر الأول يستقل بالمشبه ، كما يستقل الثانى بالمشبه به مما يحدث توازنا بين الشطرتين غير مجرد التوازن العروضى ، فضلا عن التقديم والتأخير فى " من بابل سارت " ، مما جعل تنوين " بابل " يقع فى نهاية نفس التفعيلة التى يقع فيها تنوين " حرم " الأولى من الشطر الأول ،

فكان هذا التناغم الجميل بين الشطرتين ، وذلك إلى جانب أننا كسبنا بهذا التقديم والتأخير تركيبا للجملة غير عادى، فيه هزة المفاجأة) .

حتى عاطفة الشاعر الرئيسية فى القصيدة يمزقها التناقض . إنه يحن إلى مصر ويصور آلام غربته، التى لا يستطيع أن يتحملها ، مع أنه قال إن الأندلس، التى نفى إليها ، هى نسخة من مصر نابت عنها :

لما نبا الخلد نابت عنه نسخته ∴ تماثل الورد خيريا ونسرينا

فلماذا البكاء على مصر إذن ما دام الخيرى هو النسرين والنسرين هو الخيرى ؟

كذلك فإن عاطفته تجاه الأندلس غير مطردة فى اتجاه واحد : أهو يتعزى بها عن بعده عن بلاده أم هى تثير أشجانه بما توقظ فى خاطره من ذكريات الماضى البعيد ، أيام أن كانت للمسلمين موطنا ودارا؟

بل إن عاطفته الدينية أيضا لا تخلو من التناقض. إنه ، حين يتذكر ماضى الأندلس ، فإن أول ما يفد على خاطره هو الفتية المصلون الذين يبكون من خشية الله ، وبرغم هذا فهو لا يجد حرجا من أن يتمدح بأن المصريين هم أول من عبدوا الشمس ، فهل هذا مما يفتخر به ؟ وكيف يتسق هذا مع الافتخار بأن الأجداد لم يسجدوا إلا لله ولم يبكوا إلا من خشية الله ؟ باختصار ، كيف تتسق الوثنية مع

الوحدانية ؟

ومما يعيب الأندلسية أيضا أن فى بعض صورها إحالة، إذ هى تقوم على مجرد التوهم ولا يمكن تصورها، كما هو الحال فى الصورتين اللذين يتضمنهما البيتان الثانى والثالث من الأبيات الثلاثة الآتية :

ويا معطرة الوادى سرت سحرا ∴ فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها ∴ قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا ∴ بالورد كتبا وبالريا عناوينا

فهل من يستطيع أن يتخيل للنسمة المعطرة ذيلا وغلالة ، فضلا أن تخلع هذه الغلالة وتلقيها على وجه شوقى ليرتد بصيرا ، كما هو الحال فى قصة يوسف ويعقوب عليهما السلام مما توحيه الإشارة الموجودة فى البيت ؟ أم هل من يستطيع أن يتخيل الكتب التى هى ورد والعناوين التى هى ريّا هذا الورد ؟ ألا يرى القارئ معى أن هذه تشبيهات لا تنهض إلا على مجرد التوهم ؟

وقبل ذلك نجد الشاعر يقول :

ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا ∴ . . . .
بالله إن جبت ظلماء العباب على ∴ نجائب النور محدوّا بجبرينا
ترد عنك يداه كل عادية ∴ إنسا يعثن فسادا أو شياطينا
. . . .
فقف إلى النيل . . . . إلخ .

فنحاول أن نتخيل كيف يمكن أن يعتدى أى من الإنس أو الجن على سارى البرق هذا؟ وما الذى جعل الشاعر يقحم جبريل عليه السلام هنا؟ فتعيينا المحاولة. ذلك أن الصورة لا تستند إلى الخيال بل إلى التوهم.

كذلك فإن من المتعذر أن نتصور على أى أساس فرق شوقى بين نوع الألم الذى كان يستشعره من جراء الاغتراب عن مصر، ونوع الألم الذى كان «نائح الطلح» يقاسيه بسبب عجزه عن الرجوع إلى موطنه، حتى ليصور ألمه هو فى صورة «سهم مريش» وألم الطائر المهيض فى صورة «سكين مسلول»:

كل رمته النوى: ريش الفراق لنا ∴ سهما، وسل عليك البين سكينا

ثم إن فى القصيدة عددا من الأبيات الباردة التى لا تستثير عاطفة ولا تحرك خيالا، مثل الأبيات التالية (ماعدا الأول منها):

لكن مصر وإن أغضت على مقة ∴ عين من الخلد بالكافور تسقينا
على جوانبها رفت تمائمنا ∴ وحول حافاتها قامت رواقينا
ملاعب مرحت فيها مآربنا ∴ وأربع أنست فيها أمانينا
ومطلع لسعود من أواخرنا ∴ ومغرب لجدود من أوالينا

فهذا كلام عام عباراته محفوظة، فقدت قوتها من كثرة التحات بالاستعمال، وأصبحت كالكلام المجرد. وعبثا يحاول الشاعر، عن طريق المحسنات البديعية،

أن يبث فيها نفسا شعريا فلا يستطيع ، فإن هذه المحسنات إنما تحدث أثرها المنشود إذا تضافرت معها بقية عناصر الفن الشعري ، فعند ذلك تأتي بالأعاجيب ، كما هو الحال في نونية ابن زيدون مما سبق ذكره عند تحليلها . ثم إني أعالج أن أتخيل لمصر جوانب وحافات ترف عليها التمائم وتقوم عليها الرواق (المربيات) ، فلا أقدر ، فهل من يقدر ؟ وحتى لو كانت لمصر حافات قامت عليها هؤلاء الرواقي ، أفلا يخاف الشاعر أن تزل أقدامهن عنها فيسقطن ؟ سيقال : إن المقصود هو لازم هاتين الصورتين ، لا الصورتان أنفسهما . وهذا في الحقيقة يؤيد رأيي الذي سلف لتوه من أن هذه الصور قد تحولت إلى ما يشبه الكلام المجرد الخالي من النفس الشعري ، وبخاصة أنها تخلو من أي معنى يغني القصيدة ، إذ كل معناه هو أنه تربى في مصر .

والآن إلى محاسن القصيدة .

وأولى هذه المحاسن هي الأبيات التي استهل بها الشاعر قصيدته ، والتي يوجه فيها الخطاب للطائر المهيض الجناح . إن الشاعر يضعنا ، كما فعل ابن زيدون من قبله ، في قلب المأساة مباشرة ، ولو أنه لجأ إلى التمهيد لها لجاء الكلام فاترا . كذلك فإنه ، حين يتوجه بالخطاب إلى طائر لا

لإنسان مثله ، ينجح فى أن يستثير عواطفنا ويستدر عطفنا ، إذ معنى ذلك أنه بلغ من غربته فى تلك الديار التى نُفى إليها ، أنه لا يجد مخلوقا بشريا واحدا يستطيع أن يفضى إليه بذات نفسه . بل إن هذا الطائر لا يرجع إليه قولا ، مما يؤكد معانى الغربة والانقطاع اللذين يقاسيهما الشاعر فى منفاه. ومع ذلك فما أحلى هذه العلاقة بين الإنسان والطير متمثلة فى الشاعر وطائره المهيض! ألسنا كلنا قد صنعتنا يد المولى سبحانه ، وفينا مشابه بعضنا من بعض ، وإن اختلفت منا الأجناس؟ وفضلا عن هذا فإن الطيور ، وبخاصة إذا كانت من نوع ذلك الطائر الذى تصوره الأبيات ، هى مخلوقات ضعيفة هشة ، فإذا هيض جناح واحد منها أو كسرت ساقه ، ولم يعد يستطيع الطيران فى فضاء الله الواسع ، الذى كأنما خلق خصيصا له ليخفق فى أجوازه بجناحيه ، ويرسل فى جنباته الفسيحة بزقزقاته الطروب ، أفعمت قلوبنا بالأسى الشديد ، فإذا جاء الشاعر بعد ذلك كله وأقام بينه وبين طائر فى محنة كهذه أخوة هى أخوة الغربة (أخا الغريب) فإن أسانا يرتد إليه ويفيض عليه هو أيضا . إننا نحزن حزنين : حزنا له ، وحزنا لأخيه « الصغير » فى الغربة . انظر كيف أن اليد الذى

هاضت جناح هذا هى ذات اليد التى جالت فى حواشى ذاك ، وكيف أن الشاعر ليس بحاجة إلى نواح الطائر كى يدرك مبلغ ألمه ، فإنه هو أيضا قد اكتوى بنفس اللهيب :

ماذا اقتص علينا غير أن يدا ∴ قصت جناحك جالت فى حواشينا؟

وتأمل مليا كيف يختزل الشاعر الكائن الذى أفرغ العذاب عليه هو وطائره الكسير الجناح إلى « يد » ، إذ هى أداة التعذيب ، فهو لا يبصر سواها . وانظر كيف نكر « يدا » ، إذ هو لا يدرى أى يد تلك ، ولا من أى جهة امتدت إليهما ، وهل من يستطيع معرفة من أين تمتد يد القدر؟ وحين يريد أن يصفها ليزيل عنها بعض التنكير لا يجد إلا هذه الصفة : « قصت جناحك » ، فهو لا يعرف عن هذه اليد شيئا إلا أنها أداة إيذاء . ثم تأمل الفعل « جال » فى قوله : « جالت فى حواشينا » ، وهو يدل على أن هذه اليد قد أوقعت به ما أوقعت من إيذاء فى حرية تامة لا تبالى بشىء ، ولا يعوقها شىء .

أما البيت التالى :

تجر من فنن ساقا إلى فنن ∴ وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا

فإنه يجسم لنا عجز الطائر ، فهو « يجر » ساقه ، وهو « يسحب » ذيله . وهو أيضا يبحث عمن يمكن أن يؤاسيه ويخفف عنه جراحات جسمه ونفسه .

وإلى جانب هذا البيت، الذى هو وحده لوحة مبدعة، هناك هذان البيتان اللذان يعد كل منهما حكمة من الحكم الغوالى التى اشتهر بها شوقى عليه رحمات الله:

فإن يك الجنس يابن الطلح فرقنا .:. إن المصائب يجمعن المصابينا

(وما أحلى ورود جملة جواب الشرط الاسمية هنا من غير الفاء، هكذا بثقة واقتدار)

أساة جسمك شتى حين تطلبهم .:. فمن لروحك بالنطس المداوينا؟

وإذا كانت أبيات الاستهلال (ماعدا البيت الذى سبق انتقاده: «رمى بنا البين أيكا ...») هى كلها أبياتا جميلة فإن مجموعة الأبيات التى تليها، والتى يتحدث فيها عن الأندلس وعن حب مصر له وحنانها عليه تقصر عنها تقصيرا ملحوظا (وقد سبق أن فصلنا القول فى ذلك) حاشا البيتين الآتيين:

كادت عيون قوافينا تحركه .:. وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا

لكن مصر وإن أغضت على مقة .:. عين من الخلد بالكافور تسقينا

ويمكن أن نضيف إليهما هذا البيت:

كأم موسى، على اسم الله تكفلنا .:. وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا.

الذى سبق أن انتقدته لمنا قضته للواقع، والذى حين أقول هنا إنه بيت جميل لا أكون منا قضا لنفسى، فإن جماله - فى نظرى - ينبع منه هو ذاته منفصلا عن الواقع. وجماله يتمثل فيما يتضمنه من تشبيه بارع وفى الإيحاءات النفسية العميقة التى يشعها هذا التشبيه،

إذ يريد الشاعر أن يلمّح من طرف خفي إلى أن مصر تحبه حبا يفطر منها الأكباد، بالضبط كما كانت أم موسى تحب ابنها عليه السلام، وإلى أن نفيه، وإن بدا في ظاهر الأمر رميا له في قلب المعاطب، هو في حقيقته وحي إلهي أراد الله به أن يظهر قدرته سبحانه على إنقاذ عبده، لا بإبعاده عن موارد الهلاك، بل بإلقائه في صميمها. وانظر كيف يوجز التشبيه أولا في هذه الكلمات الثلاث القصيرة: «كأم موسى» ليثير منا الفضول إلى معرفة ماذا يعني، ليعود فيفصل القول في هذا التشبيه. وانظر كذلك تكريره لـ «اسم الله»، شأن من يتلذذ بمص قطعة من الحلوى، فهو يقلبها في فمه ويضن بها أن يمضغها، ويفرغ من استمتاعه بها دفعة واحدة. وتأمل كيف نوع حرف الجر الذي يسبق الاسم الكريم، ليريك إياه في كل مرة في ضوء جديد، فهو مرة «على» وهو مرة «الباء»، وكيف ابتدأ الجملتين الفعليتين بهذا الاسم الكريم، فيكون هذا الاسم الكريم هو أول ما تتلقاه أذنك أو عينك في المرتين، لبعث الطمأنينة في نفسك.

ونأتي إلى مجموعات الأبيات الثلاث التالية فيعجبنا ما فيها من نداءات تبتدئ كل مجموعة بنداء منها، وإعجابنا بهذه النداءات ينهض، فيما ينهض عليه، على

تذكيرها إيانا بنداءات ابن زيدون في قصيدته «نعماء» غير أن نداءات ابن زيدون هي أحسن منها كثيراً، فهي تتتابع علينا حتى لتنبهر منا الأنفاس، وهو يتنفس فيها حين يظل في ظاهره ينادي عناصر الطبيعة وإذا به فجأة يتحول إلى نداء حبيبة فؤاده بعبارة مما يستخدمها في نداء تلك العناصر (مما سبق تحليل تأثيره في دراستنا للنونية).

كذلك ففي حديثه إلى البرق الساري وإلى نسمة الوادي المعطرة التي هبت سحراً أصداء من أبيات الشريف الرضي عن ذلك السهم العجيب الذي انطلق من «ذي سلم» ليستمر في انطلاقه حتى يصيب منه الفؤاد وهو بالعراق. إنها نفس الرحلة العجيبة يقطعها في أبيات الشريف الرضي سهم، ويقطعها هنا مرة «ساري البرق»، ومرة «معطرة الوادي»:

يا ساري البرق ....

بالله إن جبت ظلماء العباب على ∴ نجائب النور محدوا بجبرينا

تردعنك يداه كل عادية ∴ إنساً يعثن فساداً أو شياطينا

حتى حوتك سماء النيل عالية ∴ على الغيوث وإن كانت مياميا

وأحرزتك شفوف اللازورد على ∴ وشى الزبرجد من أفواف وادينا

وحازك الريف أرجاء مؤرجة ∴ ربت خمائل واهتزت بساتينا

فقف إلى النيل ....

(وأحب لك أن تتملى على مهل، التحولات التى تعرو هذا البرق السارى على طول رحلته تلك العجيبة، فهو فى البداية يجوب ظلماء العباب على نجائب النور، لتحويه بعد ذلك سماء النيل، ليسقط مطراً تحيا به الأرض وتربو النباتات والأزهار بألوانها الموشعة البديعة، مما عبر عنه الشاعر بهذه الصورة الفاتنة « وأحرزتك شفوف اللازورد على وشى الزبرجد ... » و « حازك الريف أرجاء مؤرجة ... »).

ويا معطرة الوادى سرت سحراً ∴ فطاب كل طروح من مرامينا

. . . .

جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا ∴ بالورد كتباً وبالريا عناوينا

. . . .

هل من ذيولك مسكى نحمله ∴ غرائب الشوق وشياً من أمالينا

إلى الذين وجدنا ود غيرهم ∴ دنيا وودهموا الصافى هو الدينا

فيا لها من نسمة عجيبة تقوم بالسفارة بين المحبين والأصدقاء تحمل إليهم وعنهم رسائل الشوق، فهى ذاهبة آيبة فى رحلتها تلك على تنائى الديار وبعد المزار (هذا، ولا أحب أن أفسد متعة القارئ هنا بتكريرى ما قلته آنفاً عن كتب الورد وعناوينها).

أما مجموعة الأبيات التى ينادى فيها أحبابه فليس فيها شىء يستحق الوقوف عنده وقفة خاصة سوى البيت الذى يسمى فيه الليل بالـ « نابغى »،

وهى تسمية غامضة ، إذ من ذا الذى ، لولا الشرح الذى أورده ناشر الديوان ، يقدر على تخمين معناها (وهو أنه سمى الليل هكذا دلالة على شدة ما يعانى فيه كما عانى من قبله النابغة فى لياليه المسهدة حين غضب عليه النعمان بن المنذر) ؟ وسوى البيت التالى :

إذا رسا النجم لم ترقأ محاجرنا ∴ حتى يزول ، ولم تهدأ تراقينا

الذى نكاد أن نسمع منه نشيج شوق وقد لفه الليل فى سكونه المهيب ، وذلك بسبب التفصيلات الواقعية الدالة « رسا النجم » ، « لم ترقأ محاجرنا » ، « لم تهدأ تراقينا » ، والذى تتجاوب أصداؤه مع الأبيات التالية (وهى من أول مجموعة أبيات افتتحها بنداء) :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا ∴ بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
لما ترقرق فى دمع السماء دما ∴ هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا
الليل يشهد لم تهتك دياجيه ∴ على نيام ولم تهتف بسالينا
والنجم لم يرنا إلا على قدم ∴ قيام ليل الهوى للعهد راعينا
كزفرة فى سماء الليل حائرة ∴ مما نردد فيه حين يضوينا

إذ إن هذا التجاوب من شأنه أن يحدث تناغما معنويا بين أبيات القصيدة ، إلى جانب التناغم الموسيقى الظاهرى. أما أجمل هذه الأبيات فهو البيت الآتى :

والنجم لم يرنا إلا على قدم ∴ قيام ليل الهوى للعهد راعينا

وفيه يتحول الوفاء للأحبة إلى عبادة وصلاة وقيام بالليل . وتأمل قول الشاعر : «على قدم» مما يجعل المنظر يبدو واضحا أمام أعيننا لا كلاما شبه مجرد . وهذا طبعا غير قوله : « والنجم لم يرنا إلا ... » (ومثله : « الليل يشهد ... ») ، الذى يوحى بالوحدة والانقطاع حتى إنه لا يجد شهودا يشهدون له غير عناصر الطبيعة ، إذ إن أحدا من البشر لم يره (اربط ذلك بمناجاته فى أول القصيدة للطائر المهيض الجناح ، وما قلناه فيها من دلالتها على غربة الشاعر فى تلك البلاد وعدم وجدانه إنسانا يبثه همومه) .

أما بقية القصيدة فهى خليط من الغث والثمين وما هو بين ذلك . وقد سبق أن نبهت على بعض أبياتها الرديئة ، وهنا أحاول أن أتذوق جمال بعض أبياتها الجميلة ، ففى البيتين التاليين مثلا :

سقيا لعهد كأنفاس الربا رقة ∴ أنا ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
إذ الزمان بنا غيناء زاهية ∴ ترف أوقاتنا فيها رياحينا

نراه يجسد الماضى جاعلا إياه ربى نضيرة معطرة ، وبساتين زاهية ، وجاعلا ما قضاه من أوقات ذلك الماضى رياحين فى هذا البستان . أى أن الحياة فى مصر هى صفو الحياة ، وحياته هو فى هذه

الحياة هي صفو الصفو . وإذا كان هذان البيتان يصوران هذا الماضي ألوانا زاهية وعطرا فإن البيت الذي يلي ذلك بما فيه من موسيقى ذاتية تسري في كل أوصاله ، يجعل هذا الماضي أيضا نغما مسكرا :

الوصل صافية ، والعيش ناغية .·. والسعد حاشية ، والدهر ماشينا

وفي تمجيده للأهرام نراه يسف ويحلق ، كما هو الحال في القصيدة كلها ، فإن قوله :

كأن أهرام مصر حائط نهضت .·. به يد الدهر لا بنيان فانينا

(وإن كان ينسب للدهر بناء الأهرام) يقلل جدا من شأنها ، إذ يجعلها مجرد حائط . وماذا يكون الحائط في جنب الأهرام ؟ كذلك فقوله عنها أيضا :

كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا .·. كنوز فرعون غطين الموازينا

لا أرى فيه أي جمال ، بل إني لا أستطيع تخيل الصورة أصلا ، وذلك على عكس البيت الذي يسبق ذلك مباشرة :

كأنها ورمالا حولها التطمت .·. سفينة غرقت إلا أساطينا

والذي يحول الصحراء الساكنة الصامتة إلى بحر هائج مصطخب ، وهي لفتة خيال (في حد ذاتها) مدهشة (أقول : « في حد ذاتها » ، لأن هذه الصورة ، في الواقع ، لا تناسب السياق ، فليس

معقولا ، حين نفتخر بالأهرام وبأن الذي بناها هو الدهر ، الذي لا ينهدم له بناء ، أن نقول عن هذه الأهرام نفسها إنها كالسفينة الغارقة. وهو نفس العيب الذي أخذه النقاد على بيته الآخر الشهير الذي يشبه فيه معبد أنس الوجود بالعذارى الفاتنات وهن يسبحن في الماء .)

ثم هناك هذه الصورة الجديدة التي لم يقابلني مثلها عند أي شاعر آخر :

فآب من كرة الأيام لاعبنا ∴ وثاب من سنة الأحلام لاهينا

إن الصورة في الشطرة الثانية عادية ، وإضافات الشاعر إليها لا تكاد تذكر . ولكن انظر بعينيك إلى الشطرة الأولى ، وكيف يجسد تحت بصرك أيام الصفاء ، فيجعلها كرة يلهو بها ، فكأنه يريد أن يقول إن حياته في مصر ، قبل هذا التشريد ، كانت سعادة خالصة كتلك التي يجدها الصبي وهو منهمك في لعبه . وهو لم يختر من ألوان اللعب إلا الكرة ، تلك التي تستولي على كيان لاعبها تماما ، وتستثير كل مكنون طاقته ، ففيها جري وركل ونطح وذكاء ، وفيها الرغبة في الانتصار وتسجيل الهدف ، مما لا يكاد يوجد في لعبة أخرى .

والآن اقرأ البيت كرة أخرى :

فآب من كرة الأيام لاعبنا ∴ وثاب من سنة الأحلام لاهينا

وهذا بعد ونحن لم نتحدث إلا عن الصورة ، فلا كلام عن الصياغة ولا عن الموسيقى .

وبعد ، فأرى لزاما على بعد هذا التحليل أن أكرر القول إن شوقيا ، برغم ما في قصيدته من مناحى الحسن بما وفيناه حقه من الإبراز قد ظلم نفسه إذ لم يجد في الشعر العربي القديم إلا رائعة ابن زيدون يعارضها ، فإن ابن زيدون قد بلغ في رائعته تلك قمة الكمال الفنى ، وهل بعد القمة إلا السفوح ؟ وهل وراء الكمال إلا النقصان؟(*)

(*) في رأينا أن القصيدة التي يمكن أن يقال إن أندلسية شوقي تساويها من ناحية القيمة الأدبية بوجه عام هي دالية المعري في رثاء صديقه أبي حمزة الفقيه ، فكلتاهما قد أخذت حظا من الشهرة أكبر مما تستحقه ، وكلتاهما يختلط فيها التحليق والإسفاف . هذا ويمكن الرجوع إلى تحليلنا لدالية المعري في كتابنا « في الشعر العباسي . تذوق وتحليل » .

مظاهرة النساء - حافظ إبراهيم

١- خَرَجَ الغواني يحتجـ ∴ ـنَ ورُحْتُ أرقب جمعهنه
٢- فإذا بهن تخذنَ منْ ∴ سودِ الثيابِ شعارَهُنَّهْ
٣- فطلعن مثل كواكبٍ ∴ يسطعنَ في وسط الدجنَّهْ
٤- وأخذن يجتزنَ الطريـ ∴ ـقَ ودارُ سعد قصدُهُنَّهْ
٥- يمشين في كنف الوقا ∴ ر وقد أبنَّ شعورَهُنَّهْ
٦- وإذا بجيشٍ مقبلٍ ∴ والخيلُ مطلقةَ الأعِنَّهْ
٧- وإذا الجنودُ سيوفُها ∴ قد صُوِّبَتْ لنحورِهِنَّهْ
٨- وإذا المدافعُ والبنا ∴ دقُ والصوارمُ والأسِنَّهْ
٩- والخيلُ والفرسانُ قد ∴ ضَرَبَتْ نطاقاً حولَهُنَّهْ
١٠- والوردُ والريحانُ في ∴ ذاك النهارِ سلاحُهُنَّهْ
١١- فتطاحن الجيشانِ سا ∴ عاتٍ تَشيبُ لها الأجِنَّهْ
١٢- فتضعضع النسوانُ والنـ ∴ ـسوانُ ليس لهنَّ مُنَّهْ

١٣- ثم انهزمْنَ مشتتا ∴ تِ الشَّمْل نحو قصورهنّهْ

١٤- فليهنأ الجيش الفخو ∴ رُ بنصره وبكسْرهنّهْ

١٥- فكأنما الألمان قد ∴ لَبِسوا البراقع بينهُنَّهْ

١٦- وأتوا «بهنْد نبرْجَ» نحْ ∴ تفيًّا بمصر يقودهنّهْ

١٧- فلِذاك خافوا بأسهـ ∴ نّ وأشفقوا من كيدهنهْ

هذه القصيدة تعد، كقصيدة الحطيئة التي درسناها في شعر العصر الإسلامي والأموي، قصة قصيرة مستوفية كل شرائط هذا الفن على قدر ما تسمح به طبيعة الشعر، والظروف التي قيلت فيها هذه القصيدة بالذات، وهدف الشاعر من نظمها.

إن حافظا في مستهل قصيدته يضعنا، دفعة واحدة، في قلب الأحداث: فها هن النساء يتظاهرن ضد سلطة الاستعمار البريطاني الغشوم، مشاركات بقية طوائف الأمة في ثورتها على المحتل الغاصب، ولكن على قدر ما تسمح به ظروفهن في ذلك الحين، إذ كانت المرأة لا تشارك في الحياة العامة إلا في أضيق الحدود. ومن هنا اكتفت النساء المصريات في ذلك الحين بالتظاهر والاحتجاج. ولأن خروج المرأة على هذا النحو في ذلك الوقت من تاريخ مصر لم يكن أمرا عاديا فقد كان رد فعل الشاعر أن «راح يرقب جمعهنه»، وكأنه غير مصدق لما يرى. وإن كان يؤخذ عليه تسميتهن بـ«الغواني» فهي لفظة تناسب مواقف الغزل، وشتان بينها وبين ما النسوة فيه الآن، وما سيتعرضن له

بعد قليل .

وبعد أن وضعنا الشاعر في قلب الأحداث أخذ يصف بطلات القصة ، فهن قد لبسن سود الثياب (وهذه ملاحظة تنفع الدارس المهتم بتتبع التطورات الاجتماعية التي مرت بها المرأة المصرية ، فقد كانت النساء [illegible] حتى ذلك الحين كما هو واضح ، لايزلن متحفظات في ملابسهن ، بل إنهن بعامة كن إلى وقت قريب ، لا يخرجن إلا منتقبات ، وقد يكون [illegible] سود الثياب حزنا على شهداء الثورة) ، ومع حرص الشاعر على تسجيل [illegible] الذي كان يحيط بهن فإنه [illegible] عن النساء بعبارة أخرى تقليدية أو شبه [illegible] [illegible] في وسط الزحمة [illegible] فهمها فهما رمزيا ، بمعنى أن [illegible] النساء [illegible] الرجال في الإعراب عن [illegible] ، وإن اختلف أسلوب كل من [illegible] الآخر ، [illegible] الأصيل . [illegible] رجالا ونساء ، على [illegible] المنتهية إلى الحصول على الاستقلال [illegible] المبتغاة إن شاء الله .

ويمضي الشاعر في تتبع ما يجري أمامه ، فيذكر [illegible]

وجهة المتظاهرات ، وأنها دار سعد ، زعيم الثورة آنذاك . ولهذا دلالته ، إذ معناه أنهن ، كالرجال ، متمسكات بسعد ، الذى اعترض عليه الإنجليز بشبهة أنه لا يمثل الأمة .

وحتى الآن كان لا يزال الموقف ، على الأقل فى الظاهر ، هادئا ، فها هن المتظاهرات يجتزن الطريق ، ويمشين فى كنف الوقار . وهنا لا يفوت الشاعر أن يصف من هيئتهن شيئا لفت نظره بقوة ، وهو أنهن قد « أبنَّ شعور هنه » . ويستطيع قارئ اليوم أن يفهم مغزى هذه الإشارة إن عاد إلى ماسلف لتوه من أن نساء المدن ، بعامة ، كن إلى وقت جد قريب لا يخرجن إلا متنقبات ، وندر ماكن يشاركن فى الحياة العامة .

وبينما نحن نتابع ، مع الشاعر ، هذا المشهد الوقور المهيب ، الذى لا ينبئ بشر ، إذا

... بجيش مقبل ∴ والخيل مطلقة الأعِنَّةْ
وإذا الجنود سيوفها ∴ قد صوبت لنحورهنَّهْ
وإذا المدافع والبنا ∴ دق والصوارم والأسنَّهْ
والخيل والفرسان قد ∴ ضربت نطاقا حولهنَّهْ

وعندئذ يتغير كل شىء : فالهدوء يتحول إلى صخب ، والسكون إلى خيل تضرب الأرض الصلبة بحوافرها وقد أطلقت أعنتها ، والسلم إلى قتال ولكن بين

من ومن ؟ بين هؤلاء النسوة الرقيقات المسالمات المكتفيات بمجرد التظاهر وبين جنود الاحتلال. وبينما أولئك يمشين على أقدامهن إذا بهؤلاء قد أقبلوا راكبين خيولا مطلقة الأعنة لا تبالى بمن فى طريقها، فهى تصدمه وتوقعه تحت سنابكها، وقد تقتله. وكذلك بينما أولئك ليس فى أيديهن أى نوع من السلاح إذا بهؤلاء قد انتضوا الصوارم والأسنة، وصوبوا البنادق والمدافع إلى نحورهن، فيالها من مفاجأة تدعو إلى السخرية بهؤلاء الذين يحاولون أن يثبتوا بطولتهم حيث لا بطولة ولا رجولة.

وتزداد سخرية الشاعر وتصل إلى ذروتها حين يعود بعد ذلك كله فيقول :

والورد والريحان فى ... ذاك النهار سلاحهنه

وأى سلاح، وبخاصة فى مواجهة السيوف والرماح ونار البنادق ودانات المدافع !

ويستمر الشاعر فى السخرية عندما يضيف : « فتطاحن الجيشان ساعات »، إذ لم تكن المسألة « تطاحنا »، فالتطاحن يكون بين طرفين، كل منهما يطحن الآخر، أما فى موقفنا هذا فمن أين لنسوتنا، وليس معهن من « سلاح » فى ذاك النهار غير الورد والريحان، بالمقدرة على « طحن » هذه

«الوحوش» المندفعة قد ركبت الخيول وتدرعت بالصوارم والبنادق والمدافع والأسنة؟ بل كيف يتسنى أن يستغرق «طحنهن» كل هذا الوقت: «ساعات»؟ يا لها من سخرية، ولكن ممن؟ إن الاستعمار بليد الإحساس، ومثل هذه الاعتبارات لا تشغل باله، وإلا لما جاء من بلاده أصلا.

ولكن الشاعر يتابع سخريته قائلا: «فتضعضع النسوان» (ولا تشغلنك لفظة «النسوان»، التى ربما أوحت لنا «الآن» بغير معانى الاحترام، فإن بعض الألفاظ تتطور معانيها أو إيحاءاتها. ومثلها (فى تغير الإيحاءات التى تشعها) كلمة «غوان»، التى نطلقها الآن أحيانا على صنف معين من النساء). ووجه السخرية هو ما يوحيه الكلام من أن النسوة قد اشتبكن مع هؤلاء الجنود المتوحشين، وهو ما ليس بحق، فلم يكن الأمر معركة، بل كان وحشية مطلقة. ولذلك نرى الشاعر يعود فيصف طبيعة النساء التى هن عليها من «ضعف المُنَّة». ولذلك أيضا نجده ينص على أنهن عُدْن منهزمات إلى «قصورهنه»، والقصور مرتبطة فى أذهاننا بالرقة والترف والبعد عن خشونة الحياة.

وبعد أن يفرغ الشاعر فى رواية أحداث قصته نراه لا يحب أن يدع هذا النص يمر من غير أن

يهنئ محرزيه تهنئة هى السم ناقعا لو كان هؤلاء الوحوش يعقلون. كذلك فهو حريص على أن يعقب بما يلقى الضوء على سر هذا الهجوم الوحشى، «فلعلنا نجد لهؤلاء الكلاب عذرا!». إن حقيقة الأمر هى أنهم، (وكان بينهم وبين الألمان صراع على أمم العالم المستضعفة) حسبوا أن الألمان قد قامت مرة أخرى قائمتهم، فأتوا إلى مصر يقودهم زعيمهم «هندنبرج»، وتخفوا بين النساء، ولبسوا البراقع إمعانا فى التخفى. ومن ثم فلا تحسبوا هجومهم على المتظاهرات توحشا أو قسوة، فإنهم كانوا يظنونهن جنودا ألمانيين

فلذلك خافوا بأسهـ.. ـن وأشفقوا من كيد هنه.

وبعد، فهذه القصيدة هى - كما رأينا - قصة قصيرة استهلها الشاعر استهلالا هادئا (وإن كان هذا الهدوء ظاهريا كما اتضح بعد ذلك)، ثم تعقدت الأحداث، وبلغت فجأة ذروتها، لتنحل فى نهاية المطاف إلى هذه النتيجة البشعة التى شاهدناها.

والحقيقة أننى لا أظن القصيدة - رغم جودتها - قد أحدثت أى تأثير لدى المستعمر الغاصب وجنده، فإن معانى النبل والفروسية لا تشغلهم ولا تمر لهم ببال، فهم لم يكونوا ليتركوا بلادهم ويحتلوا

شبح البحر ، ليعود وا من حيث أتوا حين يسمعون هذه السخرية . وهم لم يأتوا إلى بلادنا ليربتوا على أكتافنا، ويحملونا إلى الفراش حنوا وعطفا ويحكوا لنا « حدوتة» ما قبل النوم بعد أن يسقونا كوب اللبن . إنهم قد دخلوا بلادنا ليستعبدونا ويسرقونا أو يقتلونا ، وإن المعركة لطويلة ممتدة ، وما زالت فصولها لمّا تتم ، وإن تغيرت الوجوه والأسماء والميادين . ومن هنا فإننا نستغرب طيبة قلوب بعضنا حين يظنون أننا يمكننا أن نقنع أعداءنا بالحجة والمنطق ، أو بإثارة حميتهم بمعانى الشرف والكرامة . وهذا يذكرنى بما عرضه الأمير المسلم النبيل عبد القادر الجزائرى ، فيما قرأت (فى المقدمة التى كتبها الدكتور بديع حقى ، السورى لديوان هذا الأمير) على الفرنسيين من مبارزة تتم بينه وبين من يختارونه من قوادهم ، بحيث تحسم نتيجة هذه المبارزة المعركة بين المسلمين والفرنسيين للمنتصر من الطرفين المتبارزين . إن الاستعمار لم يقتحم علينا بلادنا وبيوتنا ليبارزنا ، فإن المبارزة فى الميادين المكشوفة يحسنها الشرفاء ، أما مصاصو دماء الشعوب فلا تهمهم أى من هذه المعانى النبيلة ، فإن الواحد منهم على استعداد للقوادة على زوجته وابنته وأمه فى سبيل الفوز بأموالنا وثروات بلادنا .

الشاعر الأعمى . العقاد

١ - شَكَا الشَّاعِرُ البَاكِي عَمىً قَدْ أَصَابَهُ
وَأَظْلَمُ مَا نَالَ العَمَى جَفْنَ شَاعِرِ

٢ - يَنُوحُ بِعَيْنٍ لَمْ يَدَعْ عِنْدَهَا البِلَى
سِوَى نَبْعِ حُزْنٍ نَاضِبِ المَاءِ غَائِرِ

٣ - وَتَلْحَظُ عَيْنُ الشَّمْسِ شَزْرًا جَبِينَهُ
فَيُطْرِقُ إِغْضَاءً بِمُقْلَةِ حَاسِرِ

٤ - وَيَسْأَلُهُمْ : هَلْ أَوْمَضَ البَرْقُ فِي الدُّجَى ؟
وَهَلْ طَلَعَتْ فِيهِ وُجُوهُ الزَّوَاهِرِ ؟

٥ - وَهَلْ يَلْمَعُ الدُّرُّ المُنَضَّدُ وَالحِلَى
عَلَى الغِيدِ أَمْ بَاتَ الحَصَى كَالجَوَاهِرِ ؟

٦ - تَكَادُ تَشُقُّ الأُفْقَ زَفْرَةُ صَدْرِهِ
إِذَا رَاحَ يَلْحَاهُ بِصَيْحَةِ حَائِرِ ؟

٧- تَجُودُ لِعَيْنِ الذِّئْبِ يَا أُفْقُ بِالسَّنَا
لِيَهْدِيَهُ فِي فَتْكِهِ بِالجَآذِرِ

٨- وَتَرْمِيهِ فِي بِئْرٍ عَمِيقٍ قَرَارُهَا
وَتَسْفِكُهُ فَوْقَ البِطَاحِ الغَوَامِرِ

٩- وَتَسْلُبُنِي نُورًا أَرَاكَ بِوَحْيِهِ
فَأُظْهِرُ مَا أَخْفَى سَوَادُ الدَّيَاجِرِ

١٠- وَأُرْجِعُهُ مَعْنًى عَلَى الطِّرْسِ مُشْرِقًا
يُضِيءُ سَنَاهُ مُظْلِمَاتِ السَّرَائِرِ

١١- لِمَنْ تَجْمُلُ الأَكْوَانُ إِنْ كَانَ لَا يَرَى
بَدَائِعَهَا عَيْنٌ تَرَى كُلَّ بَاهِرِ

١٢- فَمَا كَانَتِ الدُّنْيَا سِوَى حُسْنِ مَنْظَرٍ
وَمَا جَادَ فِيهَا الحَظُّ إِلَّا لِنَاظِرِ

١٣- وَهَلْ كُنْتُ أَخْشَى المَوْتَ إِلَّا لِأَنَّهُ
سَيَحْجُبُ عَنِّي حُسْنَ تِلْكَ المَنَاظِرِ؟

١٤- فَهَا أَنَا لَا جُهْدُ الحَيَاةِ بِهَاجِرِي
أَمِينًا وَلَا رَيْبُ المَنُونِ بِزَائِرِي

١٥- جَمَعْتُ شَقَاءَ العَيْشِ فِي ظُلْمَةِ الرَّدَى
فَيَالِيَ مِنْ مَيْتٍ شَقِيِّ الخَوَاطِرِ

١٦- أَرَى الصُّبْحَ وَهَّاجًا بِمُقْلَةِ نَائِمٍ
وَيَلْحَظُهُ قَلْبِي بِحَسْرَةِ سَاهِرِ

١٧- وَمَنْ لِي إِلَى هَذَا الوُجُودِ بِلَمْحَةٍ
أَرَاهُ وَلَمْ يَعْمِ التُّرَابُ بَصَائِرِي

١٨- فَيَا قَلْبُ أَنْفِقْ مِنْ ضِيَائِكَ وَاحْتَسِبْ
لَدَى الشَّمْسِ لَأْلَاءَ الوُجُوهِ النَّوَاضِرِ

العقاد أحد الشعراء العرب المحدثين الكبار . له نحو عشرة دواوين ، منها : يقظة الصباح ، ووهج الظهيرة ، وأعاصير مغرب ، وبعد الغروب ، وعابر سبيل . وقد كان أحد ثلاثة سموا فيما بعد بمدرسة الديوان ، والآخران هما المرحومان إبراهيم عبد القادر المازني ، وعبد الرحمن شكري .

والعقاد الشاعر كان ومازال محل دراسات عدة (مقالات وكتب ورسائل جامعية) تناولت نواحي التجديد التي أضافها إلى الشعر العربي ، والسمات التي تميز شعره ، والموضوعات الأثيرة لديه ... إلخ .

ولابد من القول بأن بعض الدارسين الذين يختلفون مع العقاد فكريا يحاولون الإيهام بأن شعره ردىء ، يغلب عليه جفاف العاطفة ، وبرودة الفكر المجرد . وهؤلاء ، إما يتعمدون اختيار قصائد ليست من أجود ما نظم ، وإما يفسدون التذوق والتحليل . وهناك بعض من يتصدون لمهمة النقد الأدبي ، بغير أن يكونوا قد استكملوا أدواته ويحس القارئ أنهم لم يقرءوا للرجل شيئا من شعره ، وأنهم يلقون الكلام جزافا بغير شعور بالمسئولية .

وسنأخذ مثالا على كيفية تحكم الخصومات في الحكم الأدبي ، ما فعله الدكتور محمد مندور في كتابه « الشعر المصري بعد شوقي » حين تناول رائعة العقاد الشعرية المسماة « ترجمة شيطان » فقال

إنها خالية من الماء والرواء ، وادعى أنها مليئة بالتجديف على الله ، وأنها غامضة ، نثرية ... إلخ ، مع أن كبار النقاد في مصر كالدكتور طه حسين وإبراهيم المازني والدكتور زكي نجيب محمود قد أبدوا إعجابهم البالغ بها ، ووضعوها في مصاف الآثار الأدبية العالمية التي تبقى على الزمن، وتعكس صورة العصر في قوة وجمال .

والقصيدة التي بين أيدينا (الشاعر الأعمى) إحدى قصائد ديوان « يقظة الصباح » ، وهي تدور حول شكوى شاعر أصيب بالعمى ، وحرم من رؤية مجالي البهجة والإشراق من حوله ، فانطوى على نفسه ، يجتر آلام الحرمان ، ويتمزق مما يرى في الحياة من مفارقة عجيبة : أن يحرم هو الشاعر الفنان من نور عينيه الذي يرى به حلاوة الحياة ، فينفعل بها استمتاعا وابتهاجا، ويؤدي هذه المتعة والبهجة إلى الناس من حوله ، بينما يفاض النور على الذئب يهديه طريقه إلى اقتناص فرائسه من الجآذر والغزلان ، أو يراق هدرا ، فيضيع في الآبار السحيقة من دون أن تنتفع به عين ، فضلا عن أن تكون عين فنان ... لكنه في النهاية ينتبه إلى أنه إن حرم نور البصر، فلم يحرم نور البصيرة ، وإن كان لا يستطيع أن يرى بعينه ، فهو يستطيع أن يرى بقلبه ، وأن ينفق مما هو مذخور فيه من ضياء الفكر والخواطر والمشاعر. فقلب الشاعر الحق دنيا من الأنوار يستطيع أن ينفق منها من

دون خوف من النفاد ، عوضا عن لألاء الشمس، وأنوار الوجوه النواضر .

والقصيدة تصور شكوى الشاعر المحروم ، وتبدأ ببيت فرد يصور الموقف كله في عبارة موجزة ، يشتد إيجازها في الشطر الثاني : (وأظلم ما نال العمى جفن شاعر) حيث تتكون الجملة من مبتدأ ، محذوف خبره (تفاديا للتكرار الممل) ، ويدل عليه المفعول به . ولعلك تلاحظ ما في البيت من مدّات متعددة تناسب حالة الألم والشكوى، وكذلك الحرفين المكسورين اللذين اختتمت بهما القافية ، وقد أتيا بعد المدّة الأخيرة مباشرة، مما يبرز التفجع الذي يصوره البيت .

وقد قسم الشاعر فكرته المكثفة على شطري بيته ، ففي الشطر الأول يذكر شكوى الشاعر وسببها . وفي الشطر الثاني يبدي موافقته له ، وتعاطفه معه . وقد كرر لفظة (الشاعر) مرتين في البيت : الأولى في بداية الشطر الأول ، والثاني في نهاية الشطر الثاني ؛ ليوحي إلينا أن مشكلة الشاعر تحاصره وتطوق عليه مشاعره ، إلى جانب أن توزيع الكلمتين على هذا النحو يعطينا تقابلا موسيقيا ، يناظر تقابل شكوى الشاعر (في الشطر الأول) مع تعاطف العقاد معه (في الشطر الثاني).

والشاعر يذكر العمى في الشطر الأول منكرا (عمىً) ، وكأن العمى أشكال ، فليس العمى الذي يصيب الفرد

العادى كالعمى الذى يصيب الأديب الفنان صاحب الشعور المرهف ، فعينه هى وسيلته إلى الاستمتاع والإمتاع . وفى الشطر الثانى نجد العقاد يتحدث عن شكل خاص من العمى هو الذى ينال جفن الشاعر ، وهو أظلم أشكال العمى وأفدحها وأفظعها .

وإذا كان العقاد قد نكّر كلمة (عمىً) فى الشطر الأول ، فقد نكر كلمة (شاعر) فى الشطر الثانى ، إيحاءً منه بأن من الظلم المبين أن ينال العمى جفن شاعر .. أى شاعر بلا تحديد ، بينما فى الشطر الأول نجده يصف الشاعر بأنه (الشاعر الباكى) وكأن البكاء هو السمة المميزة لشخصيته الجديدة بعد العمى ، ليبين لنا إلى أى مدى تستحيل حياة الشاعر تمزقا وحسرات لحرمانه من جوهرة عينه ، تلك التى لا تعد لها كنوز الأرض ، وإن كثرت .

وانظر كيف صور العقاد عمى الشاعر : فى الشطر الأول صوره تصويرا عاديا سريعا ؛ لأن محور اهتمامه هناك هو الشكوى والبكاء ، بينما تأنى فى الشطر الثانى وتفنن فى التصوير ، فالعمى هنا لا يصيب ، بل (ينال) (لاحظ أن العقاد هنا يشخص العمى ، ويجعله إنسانا ؛ حتى يستقيم له وصفه - من قبل ذلك مباشرة - بالظلم) ، وهو لا ينال عين الشاعر بل (جفنه) ؛ فالعقاد لا يريد أن يتحدث حديثا مباشرا عن عدوان العمى على العين ، بل

مرة يجعل العمى (يصيب الشاعر) ، ومرة يجعله (ينال جفن الشاعر). إنه حريص على عدم إيذاء المشاعر ، ولكن هذا الحرص هو ذاته الذى يضاعف الحزن ، ويزيد الشعور بالألم .

وبعد أن يلخص العقاد بهذا البيت المفرد الموقف كله فى تصوير قوى موحٍ ، يبدأ التفصيل ، ففى البيت الثانى يصور بكاء الشاعر ، وعدم إسعاف عينيه له بالدمع يخفف عنه شيئا مما يصطلى من عذاب . وفى البيت الثالث يصور ذلة الشاعر وانكساره فى حركتى استقباله للشمس بجبينه العالى ، وإغضائه أمامها بمقلته العاجزة الحسيرة التى لا تستطيع أن تؤدى إليه شيئا مما فى الكون من حوله من بهجة غامرة بالأضواء والظلال والألوان . وفى البيت الثالث يرتد إلى من حوله (وقد أبهمهم العقاد ، وعبر عنهم بالضمير «هم» فى «يسألهم» ولم يبين لنا من هم هؤلاء) ، ونحس حيرته وحسرته معا فى هذا السؤال الذى يبدو ظاهره بريئا ، وباطنه فيه الحرمان والعذاب كل ذلك ، والشاعر لا يجد برد الراحة ، فينكفئ على نفسه ، تعذبه خواطره مما يراه فى الحياة من مفارقات. ونحس فى الأبيات التالية مدى اعتزاز الشاعر بنفسه وبمواهبه ، فهو وحده الذى يستطيع أن يرى جمال الألوان؛ فهى لم تجمل إلا له ، بل هى ليست إلا منظرا حسناء وليس إلا ناظره الذى يجود له الحظ ببهجة الحياة .

وتأتى بعد ذلك ثلاثة أبيات يتحدث عن وضعه الذى

يجمع بين الموت والحياة بأسوأ ما فيهما. ولكنه في البيتين الأخيرين يحاول أن ينفض عن نفسه مرارة اليأس، على نحو تدريجي، ففي البيت قبل الأخير يبزغ الأمل وليدا صغيرا، على هيئة سؤال عام يلفه التشكك، بينما في البيت الأخير يسلم الشاعر بواقعه، ولكنه يتسامى عليه، وينقلب إلى قلبه ينفق من ضيائه المذخور، مستعيضا به عن لألاء الوجوه النواضر، حين يشرق عليها نور الشمس.

ونحن نحس في القصيدة ابتداء من بيتها الثاني حركتين ناميتين، في اتجاهين متعاكسين: الحركة الأولى هي حركة الشكوى من الخارج، فهي تبدأ من نواح لا يجدي، إلى انكسار وإغضاء يتراجعان به إلى من حوله يسألهم عن النور والجمال، فلما لم يجد ما يبتغيه عندهم انكفأ إلى نفسه يتعذب بخواطر الحرمان، وعدم الفهم لما يراه أوضاعا مقلوبة.

والحركة الثانية هي حركة الشكوى من الداخل شعورا وأحاسيس، فهو أولا ينوح حزينا، ثم يسأل حائرا، ثم يزفر هائجا مغيظا، فيلحي الأفق صائحا... إلى أن تلتقي الحركتان في البيتين الأخيرين: أملا متشككا في البيت قبل الأخير، وتسليما بالواقع وتساميا عليه في آخر بيت، حيث نحس هدوء الحركة وإخلادها إلى السكون والسكينة.

فالقصيدة بهذا عمل فني متكامل، يبلغ التطور فيه

مداه، على مستوييه الخارجي والداخلي. وهي إن كانت تصور الضيق بما يظنه الإنسان أوضاعا مقلوبة غير قابلة للفهم، فإنها تنتهي بالحلق فوق اليأس، وشق طريق جديد تمضي فيه الحياة فلا تتوقف؛ فالحياة إن كانت تحرمنا من شيء فإنها تعطينا بدلا منه شيئا آخر. وعلينا ألا تقتلنا أحزاننا غما وهما، بل نستثمرها ونستنبط ما فيها من كنوز مخبوءة. وإن إمكانات النفس الإنسانية في اكتشاف أفراح الكون لغنية متنوعة.

والآن إلى الأبيات نرى كيف صور العقاد فيها الأوضاع والأفكار والأحاسيس. ففي البيت الثاني يجعل الشاعر ينوح بعينه، فهو هنا يذكر العين صراحة، بعد أن كان يتلافى ذلك من قبل. الأمر مختلف، إذ إنه في البيت الأول كان يتحدث عن العمى، فلم يحب أن يضيفه إلى العين. وصنيعه هذا قد كان أكثر فنية. إنه ينزل فيه على حكم الذوق المهذب، ولكنه برغم ذلك يستثير أكبر قدر من الحزن والألم. أما هنا فإنه يتحدث عن النواح، وهو ينقله إلى العين، وكأنها مازالت مبصرة، لكنه يعود فيبين أن البلى قد غور ماءها. فليس هناك إلا الأحزان! فلا نور ولا طراوة، بل ظلمة وجفاف.

والعقاد يستخدم ازدواج الدلالة في كلمة (عين)، وهو يستخدمها بالمعنيين جميعا (ينوح بعين - نبع حزن) ليوحي بهذه المعاني المتشابكة. وتأمل هذه الصورة (نبع حزن)،

فهو نبع غريب ، يذكرنا (بأزهار الشر !) عند الشاعر الفرنسي بودلير . ولعلك تلاحظ أن العقاد لم يقل عن عين الشاعر: (لم يدع فيها البلى) ، بل قال: (لم يدع عندها البلى)، تماما كما لم يقل : (وأظلم ما نال العمى عين شاعر) ، وقال: (جفن شاعر) . إنه الذوق المهذب الذي يبتعد عن الفجاجة في التصوير والتعبير ، ويعتمد الإيحاء مدخلا إلى النفوس، واستثارة المشاعر .

وفي وصف (نبع الحزن) نجد صفتين ، (ناضب الماء) و (غائر) ، فلا ندري ماذا تعني لفظة (غائر) بالضبط؟ أتعني غؤور الماء من النبع ؟ كما تعنيه الصفة الأولى (ناضب الماء) . أم تعني غؤور نبع الحزن ذاته في نفس الشاعر واستيلاءه عليها ؟ إن قيمة هذه الصفة هنا تنبع مما فيها من إبهام .

ولنتأمل هذه الصورة (وتلحظ عين الشمس شزرا جبينه) . إن الشمس كائن محايد ، فالشمس لا تنظر مودة ولا شزرا ! ولكن العقاد يصور الأمر من داخل نفس الشاعر المحروم من نعمة البصر ، إنه يتوهم الشمس عدوته، فهي تجود بنورها للكون من حوله وتحرمه هو . إن الشمس هنا لا تشرق ؛ بل تنظر إليه شزرا . ولاحظ الصورة جيدا : (إن عين الشمس تلحظ جبين الشاعر شزرا). ترى لماذا لم يقل (الشمس) وقال (عين الشمس)؟ وقال (جبين الشاعر) ولم يقل (الشاعر) مباشرة ؟

إن كل إحساسات الشاعر وخواطره وآلامه وآماله تدور حول عينه التى حرم نورها ، فتنبئه للعيون تنبه قوى حاد. لذلك يرى للشمس عينا ، أما هو فلا . من هنا تلحظ عين الشمس جبينه لا (عينه) . بينما حينما يطرق فإنه يطرق متحسرا على أن عينه لا تبصر ؛ لذا أضاف العقاد الإطراق إلى (المقلة) ! والإطراق عادة ينسب إلى الرأس ، يقال (أطرق برأسه) . ثم يصف المقلة بأنها (مقلة حاسر) فيجعل السمة البارزة هنا فى شخصية الشاعر هى العجز والانقطاع والحسرة (إذ كلمة حاسر تشير إلى هذه المعانى كلها) .

وفى البيت الرابع يسأل الشاعر من حوله ، وقد أبهمهم العقاد وأشار إليهم بالضمير (هم) فقط ، موحيا بما يحيط بالشاعر من غموض وحيرة لضياع معالم الأشياء والأشخاص. والسؤال نفسه يوحى بهذا ؛ إذ يديره الشاعر حول (الدجى) . أليس ذلك إشارة إلى ما هو فيه من ظلمات متراكبة ؟ ولنلاحظ أن الشاعر أول ما يسأل يسأل عن البرق ، لأن فى البرق قوة وعنفا ، فهو رمز لرغبته الجارفة العنيفة فى أن يزاح ما يحيط به من ظلام متكدس. ولاشك أن القارئ يحس بتوالى السكنات ، على حرف اللام فى (هل) ، والواو فى (أومض) ، واللام والراء فى (البرق) ، والدال فى (الدجى) ، مما يعطى الجملة قلقلة وعنفا مناسبين لشعوره المهتاج الذى

رمز إليه (بالبرق) حين يومض في (الدجى). أما في السؤال الثاني في الشطرة الثانية، ففيه ثلاث مدات تتناسب وضوء النجوم الزواهر اللين الرخي، الذي يعكس ما يحسه الشاعر من هدوء نسبي بعد إذ أفرغ قدرا من غيظه في السكنات المتقاربة في الشطر الأول، وفي صورته العنيفة.

الأمر نفسه يتكرر في البيت السادس (سكنات متقاربة في الشطر الأول، ومدات ثلاث في الشطر الثاني). أما الشيء الجديد في هذا البيت فهو ما يعكسه السؤال من إحساس الشاعر العنيف بذاته. إنه يشك في أن الكون قد بقي على حاله بعد ما فقد هو بصره؛ وكأنه يتصور أن الحسن قد انعدم منه، وأصبحت المناظر متساوية لا تتفاوت بجمال، فلا فرق بين حصى وجوهر. ولكننا نلمح مع ذلك حسرته من خلال هاتين اللفظتين (المنضد، الغيد) فالدر الذي حرم من رؤيته ليس درا فحسب، إنه در منضد، والنساء اللائي لم يعد إلى الاستمتاع بالنظر إليهن من سبيل لسن نساء وكفى. بل هن (غيد).

والثلاثة الأسئلة التي تصور حيرته وقلقه وغيظه لا تشفي غليله؛ ولذا نراه يزفر غيظا، وأي زفير! إن زفرة صدره تكاد تشق الأفق. والأفق هنا رمز إلى الكون كما سيظهر في الشطر الثاني والأبيات التالية. إن ألم الشاعر ألم جبار، وكأنه سيف ماض يكاد يمزق الكون. لكن لماذا؟

أهو غيظ من الأقدار ؟ أم هو أمل فى أن ينجلى من انشقاق الأفق نور من عالم آخر غير هذا العالم الذى حرم الشاعر البصر والجمال ؟

وتتابع الحاءات فى الشطر الثانى من هذا البيت يوحى بالجفاف المناسب لما فيه الشاعر من غيظ وسخط.

والأبيات الاثنا عشر الآتية يمكن أن تنقسم إلى خمسة أجزاء : الجزء الأول : يتكون من الأبيات ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، والثانى : من الأبيات ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، والثالث : من الأبيات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ والرابع : من البيت ١٧ فقط ، والخامس : من البيت ١٨ (وهو الأخير) فقط.

ففى الجزء الأول يصور المفارقة العجيبة التى لا يستطيع عقله أن يفهم الحكمة فيها ؛ لأن الأمور تسير على عكس ما يرى أنها يجب أن تكون ، وإلا فكيف يصح أن يجود الأفق بالسنا على الذئب ؛ ليرى طريقه إلى مطاردة فريسته والفتك بها ؟ وكيف يصح أن يبعثره الأفق فى الآبار السحيقة ، أو يسفكه فوق البطاح الخامرة عبثا ، فى الوقت الذى يسلبه من الشاعر .. الشاعر الذى يكشف بهذا النور أسرار ما فى الكون من جمال وجلال ، فيصورها على الورق فنا يملأ النفوس بهجة وإشراقا ؟ ولاحظ هذا الفعل « تجود » وما فيه من سخرية ،

لأنه (جود) فى غير موضعه . وكذلك لاحظ الأمر نفسه فى الفعل التالى (يهديه)، فيا لها هداية تلك التى تعين على الفتك .. وأى فتك ؟ الفتك بالجآذر رمز الصبا والجمال والرشاقة . إن النور مرتبط دائما بالخير، ولكنه هنا يغتاله . ولاحظ مضى الشاعر فى التركيز على «العين»، حين يكون الأمر متصلا بالآخرين : تجود لعين الذئب ... إلخ.

أما فى البيت التالى فيعبر بالفعل (ترميه) عن درجة أعلى من (الجود) . إن الأمر لم يعد كرما، بل سرفا. أما الفعل الثالث (تسفك) فإنه أبعد فى الدلالة على السرف والتضييع .. ولنلاحظ ما فى الصورتين: «ترميه فى بئر عميق قرارها»، «تسفكه» من اتساق مع (فتك الذئب بالجآذر)، ويا له من اتساق فظيع محوره المحق والإعدام . أما من ناحية الموسيقى فلعل فى كثرة المدات (وهى حركات طويلة) فى هذا البيت ما يتوافق مع البئر العميقة القرار، والبطاح الواسعة الأرجاء.

وفى البيت التالى نراه يستخدم الفعل (تسلبنى) للدلالة على أن الإبصار من حقه، وأن الأفق متجن ظلوم . أليس قد أعان الذئب على أن يفتك بالجآذر؟ أليس قد رمى النور فى بئر سحيق؟ أليس قد سفكه فوق البطاح ؟

وتشتد المفارقة حين يبين الشاعر للأفق أنه قد سلبه النور الذى كان سيرى به ما يحويه من جمال، ويكشف ما خفى من أسراره ، وإن لم يكن هذا غريبا، فإن الأفق قد هدى الذئب طريقه إلى افتراس الرشاقة والصبا والجمال . إن الشاعر قد كان سيعيد ما سيأخذ من نور مضاعفا : نورا فى العيون (فأظهر ما أخفى سواد الدياجر)، ونورا فى العقول (وأرجعه معنى على الطرس مشرقا) ، ونورا فى الوجدان (يضىء سناه مظلمات السرائر) ، أما وقد فقد الشاعر نور بصره فقد ادلهمت الظلمات. وليس غريبا إذن أن نراه من قبل يشك أن يكون ثمة فرق بين الحصى والجوهر ، أو أن يلمع الدر والحلى على صدور الغيد الحسان .

وفى الجزء الثانى ، يدور الشاعر حول فكرة أن الحياة هى الجمال ، وأن الفن هو الوعى بهذا الجمال. فالفنان إذن هو كل شىء ، إذ بغيره تفقد الحياة جمالها الذى ليست شيئا سواه ، وإذا فقد الشاعر بصره ، وهو وسيلته إلى الوعى بهذا الجمال ، لم يعد لحياته مذاق .

ولنلاحظ السؤال الذى ابتدأ به هذا الجزء والسؤال الذى به انتهى . السؤال الأول يتحدث عن الحياة (الأكوان) ، والسؤال الثانى يتحدث

عن الموت ، وبينهما جملة خبرية حاسمة تلخص الفكرة بجانبيها : (الحياة فى الشطر الأول ، والفنان فى الشطر الثانى) .
والسؤالان بلا شك يخرجان من غرض الاستفسار إلى النفى الجازم ، لا لتنحل القضية ، ولكن لتبدأ من عنده الحيرة والسخرية والامتعاض ، تلك المشاعر التى تظهر واضحة فى الجزء الثالث، الذى يصور حياة الشاعر بعد عماه . إنها ليست حياة، وهى كذلك ليست موتا . إنها مزيج منهما ، بل من أسوأ ما فيهما . إن للحياة وجهين : المتعة والجهد ، وللموت جانبان : الظلمة والراحة. والشاعر يجمع بين جهد الحياة وظلمة الموت . إنه توازن ، وإن لم يكن مرغوبا (فى البيت توازن موسيقى بين العبارتين اللتين تؤديان هذا المعنى « لا جهد الحياة بهاجرى ، لا ريب المنون بزائرى» والشاعر يتمنى أن تهجره الحياة ، وأن يزوره الموت، فحياته ليست إلا جهدا . والموت الذى يود لو زاره هو الموت الكامل ، الموت الذى يأتى لا بالظلمة فقط ، بل بالراحة أيضا من كل عناء . وإذا كان كل من الأبيات الثلاثة فى هذا الجزء - يصور وضع الشاعر الذى جمع بين أسوإ ما فى الحياة والموت كليهما . فإن الصورة فى البيت الأخير منه أشد سخرية،

لأنها تأخذ بالشمال ما أعطته باليمين : إن الشاعر يذكر في الشطر الأول أنه يرى الصبح ، وهذا شيء جميل ، وبخاصة أنه يراه وهاجا ، ولكن كيف يراه ؟ بمقلة نائم ! وهل ترى مقلة النائم شيئا؟ فتأمل هذه السخرية . وفي الشطرة الثانية نسمع الشاعر يقول إن قلبه يلحظ نور الصباح، فنبتهج للشاعر الذي استعاض عن رؤية النور بالبصر برؤيته بالبصيرة . ولكن الشاعر لا يدعنا نكمل الابتهاج ؛ لأنه في التو يخبرنا كيف يلحظ قلبه نور الصباح ؟ إنه يلحظه بحسرة . وأي حسرة؟ حسرة ساهر ، فهو ليس صبحا إذن . إنه ليل ، إنه ظلام . فانظر السخرية للمرة الثانية في بيت واحد . والشاعر لا يسخر بنا ، بل بنفسه، ومن هنا نتألم .

وفي الجزء الرابع - وهو البيت قبل الأخير - يتجنب الشاعر السخرية من نفسه ، ويلجأ إلى التعبير الواضح المباشر :

ومن لي إلى هذا الوجود بلمحة .. أراه ولم يعم التراب بصائري

فيبدو ضعيفا لا يستتر خلف ما توهمه السخرية من قوة . انظر الحيرة في هذا السؤال : (من لي ؟) فليكن أي إنسان ، فلست أطلب ذلك من أحد معين ولتكن (لمحة) ، فهي تكفيني . كذلك ألا تحس

الإلحاح فى قوله : (ولم يعم التراب بصائرى ؟)
ألا تحس برغبه من أن تتحقق أمنيته فى أن يزوره ريب المنون، الذى كان يوهم نفسه أن فيه راحته؟ إنه مازال متشبثا بالحياة . إنه مازال على أمل، ولكنه أمل ضعيف حائر يبهظ نفسه .

لكن البيت الأخير ، وإن كان يشعرنا أن الشاعر قد فقد هذا الأمل نهائيا ، فإنه يبين أن هناك أملا آخر فى الضياء واللألاء . إنه ضياء القلب ، ولألاء البصيرة ، لاضياء الشمس ولألاء الوجوه النواضر .

ولكن الشاعر انتقل (فجأة) من ذلك الأمل الضعيف الحائر الباهظ ، الذى يكاد أن يكون يأسا إلى أمل كبير ! فما الذى تعنيه هذه النقلة الفجائية ؟ ألا تعنى أن السكينة والسلام كثيرا ما يتفجران فى قلب الإنسان فجأة ، وهو فى قلب أحلك الظلمات ، وأشد ألوان اليأس قتامة .

والبيت على وجازته يبين أن فى قلب الإنسان مسرات وأفراحا كامنة ، وأن على الإنسان أن يستنبطها لنفسه بنفسه . قد تحرمنا الحياة أشياء كثيرة ، وقد نرى فيها مفارقات عجيبة لاترضاها عقولنا ، لكننا نستطيع أن نتذوق طعم السعادة إذا أردنا .

(٨٩)

ونحن نحس في حديث الشاعر إلى قلبه مع ذلك رنة الأسى وهو يحاول أن يسليه عما هو فيه (يا قلب ... احتسب) . والشاعر أخيرا لا ينسى أي شيء حرم منه إنه (الوجوه النواضر) .

عيش العصفور - العقاد

١- حطّ على الغصن وانحدرْ ∴ أقلّ من لمحة البصرْ
٢- مغرّدا قطّ ماتوانى ∴ مرفرفا قط ما استقر
٣- يلمس أيكا بعيد أيكٍ ∴ كأنما يلمس الإبر
٤- مطاردا لا إلى طريد ∴ مسابقا لا إلى وطر
٥- كخفة الطفل في صباه ∴ لكنها خفة العمر
٦- وروده نغبة فأخرى ∴ من خوف الطائر الصدر
٧- يقارب السّحب ثم يهوى ∴ يبشر الروض بالمطر
٨- أصدق من سار في سرارٍ ∴ بين الحيا العذب والشجر
٩- ويستحث الرياح ضربا ∴ بخافقيه، فتبتدر
١٠- لله ما أهول المطايا ∴ وأضعف الراكب الأشر
١١- طار وليدا وطار شيخا ∴ بين البساتين والغدر
١٢- لا أعين الماء ناضبات ∴ ولا خلا الروض من ثمر

١٣- أخبرُنا لنضج مقلتاه ∴ ممن سقى الحبَّ أو بذر
١٤- سله عن الجند والزُّمَر ∴ سله عن الملك والسُّرُر
١٥- لم يأته عنهمو بلاغ ∴ ولا دليل ولا خبر
١٦- هذا هو العيش فاغبطوه ∴ عليه يا أيها البشر
١٧- هذا هو العيش فارحموه ∴ عليه، واستخبروا الغِيَر
١٨- فإن سألتم فسائلوه ∴ عن صولة الصقر إن كسر
١٩- وحيلةِ الدبق في شراه ∴ وعنيلة الحيَّة الذكَر
٢٠- هناك ينزُوله فؤاد ∴ لا يجهل الرَّيْبَ والحذر
٢١- لم يخْفَ عن أعين الليالى ∴ ولا توارى من الصِّغَر
٢٢- حبائل الدهر قانصات ∴ من طار أو غاص أو خطر
٢٣- من عاش يوماً أو بعض يوم ∴ يعلم ما ضربةُ القدر
٢٤- أليس هذى الحياةُ ذخراً ∴ وحارسُ الذُّخْرِ في خطر

هذه القصيدة تجمع بين الجمال والعمق، وهى أبلغ رد على السطحيين والمغرضين الذين يتهمون شعر العقاد بأنه جاف، ليس فيه حرارة العاطفة أو حيوية التصوير.

والفكرة التى تدور حولها القصيدة هى أن الحياة محنة، والأحياء فيها دائما على خطر، وينبغى ألا تخدعنا المظاهر فى حياة كائن ما، فنظن أنه سعيد لا يعرف منغصات العيش وأخطاره.

وقد صور العقاد هذه الفكرة من خلال حياة عصفور يقضى عمره طائرا من غصن إلى غصن، مغردا مرفرفا يستحث الرياح على الهبوب، ويبشر الروض والشجر باقتراب سقوط المطر الذى يحييها ويهبها الخضرة والنضارة.

إننا نظن أن العصفور يقضى حياة هانئة. ولم لا، وهو دائم التغريد، خفيف الطيران، والحب والماء مبذولان له متى يشاء، وطعامه حبة، وشرابه نغبة؟ أليست هذه هى السعادة الصافية؟ ولذلك يتوجه العقاد بالخطاب إلينا نحن الذين نتوهم خلو عيش العصفور من الخوف والألم، قائلا:

هذا هو العيش، فاغبطوه ... عليه، يا أيها البشر!

ولكنه لا يدعنا عند هذا الوهم ، بل يستدرك في البيت الثاني مباشرة قائلا :

هذا هو العيش ، فارحموه ∴ عليه ، واستخبروا الخبر

ثم يمضي مصورا ما يلقاه العصفور من ألوان الشقاء ، فالنسر يصول به ليفترسه ، والشرك مدسوس في التراب يتربص بوقوعه ليقتنصه ، والحية تكمن له بأنيابها لتلتهمه . وإذا كانت مظاهر عيشه تقول إنه سعيد ، فينبغي أن نتعمق مشاعره ونحس بقلبه :

هناك ينزو له فؤاد ∴ لا يجهل الريب والحذر

إن العصفور كائن صغير لطيف ، لكن صغره ولطفه لا يعفيانه من آلام الحياة وأثقالها ، فأعين الليالي ساهرات راصدات لا يخفى عنها كائن وإن دق .

لم يخف عن أعين الليالي ∴ ولا توارى من الصغر

إن الحياة مسئولية ، ونحن أمناء عليها ، وأخطار الدهر لا تدع أحدا على حال :

حبائل الدهر قانصات ∴ من طار أو غاص أو خطر

و :

أليس هذي الحياة ذخرا ∴ وحارس الذخر في خطر ؟

وعلى الرغم من عمق الفكرة فقد أداها العقاد تأدية فنية من الطراز العالي الذي يدل على شاعرية

ذات جمال واقتدار.

إن القصيدة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول يصور العصفور فى هناءته، ونعومة باله، وخلو عيشه من أكدار الحياة وأخطارها. وقد اختتم العقاد هذا الجزء بهذا البيت

هذا هو العيش، فاغبطوه ∴ عليه، يا أيها البشر

وقد كرر الشاعر أصل هذا البيت فى البيت الذى يليه، مع تغييرات طفيفة تقلب الموقف، وتنقلنا إلى الجانب الآخر من حياة العصفور. وهذا التكرير يعد رابطا فنيا بين الجزء الأول والجزء الثانى، يقابل الرابط الكونى بين وجهى حياة العصفور: الوجه المشرق السعيد الذى يقابلنا، والوجه الآخر الذى تغفل عنه نظرتنا السريعة، فنتوهم أنه غير موجود.

أما الجزء الثالث فهو الثلاثة الأبيات الأخيرة التى يعقب العقاد فيها بصوت الحكمة على هذه الصور المتتابعة التى تعرض علينا العصفور هانئا مرة، وشقيا أخرى:

حبائل الدهر قانصات ∴ من طار أو غاص أو خطر
من عاش يوما أو بعض يوم ∴ يعلم ما ضربة القدر
أليس هذى الحياة ذخرا ∴ وحارس الذخر فى خطر

وفى الجزء الأول يعطى العقاد صورا للعصفور متحركة نابضة بالفرحة والطمأنينة ، جامعة بين السماء والأرض ، والغدران والروض ، والريح والسحاب ، وهى صور متنوعة ، ثرية :

بلمس أيكا بعيد أيك ∴ كأنما يلمس الإبر
يقارب السحب ثم يهوى ∴ يبشر الروض بالمطر
طار وليدا وطار شيخا ∴ بين البساتين والغدر
... إلخ

والعقاد يدعنا نسترسل مع الوهم الحلو الذى يخيل إلينا العصفور قد علا على ما فى الحياة من ألم وشقاء ، بل إنه يساعدنا على ذلك . انظر هذه الصورة مثلا :

مطاردا لا إلى طريد ∴ مسابقا لا إلى وطر

فهو يتحرك لا من أجل شيء ، فلم يعد له من مطمع ، ومن ثم فلا خوف ولا ألم ، بل خفة كخفة الطفل اللاهى عن متاعب العيش وأحزانه ، بل خفة أبقى وأنقى من خفة الطفل ؛ فالطفل يلهو فى صباه ، ثم يكبر مع الأيام ، ويطلع على حقيقة الحياة ، وتظهر له مخاوفها سافرة كالحة ، أما العصفور فهو طول عمره هانئ سعيد .

كخفة الطفل فى صباه ∴ لكنها خفة العمر

والعصفور لا يكتفى بأن يقضى حياته مبتهجا مستبشرا ،

بل يقوم بدور رسول البشرى بين السماء والأرض..
بين السحاب والروض.

يقارب السحب ثم يهوى ∴ يبشر الروض بالمطر

على أن هناك صورة أخرى يبدو فيها العصفور وكأنه كائن جبار، تأتمر الريح بأمره، فهو يضربها بجناحيه، مستحثا لها، فتنصاع لأمره، وتبتدر الفضاء في هبوب وانطلاق.

ويستحث الرياح ضربا ∴ بجناحيه، فتبتدر!

كل ذلك في الوقت الذى لا يعرف شيئا عن أحزان الآخرين، فلا هو مهموم، ولا هو يدرى عن هموم الآخرين شيئا.

سله عن الجند والزمر ∴ سله عن الملك والسُّرُر

لم يأته عنهمو بلاغ ∴ ولا دليل ولا خبر..

فإذا كان الأمر كذلك، فإن من المنتظر أن نحس تجاهه بالغبطة والحسد، ولم لا، وهذا مخلوق من مخلوقات هذا الكون قد أضحت حياته صفوا لا تعرف القذى؟

لكن العقاد الذى يدعونا إلى غبطة هذا العصفور سرعان ما يزيح عن أعيننا غشاوة الوهم بعدما تركنا زمنا نستسلم له، بل بعدما زينه لنا، فيقلب الورقة لتظهر لنا الصفحة الأخرى منها:

هذا هو العيش، فارحموه ∴ عليه، واستخبروا الغير

وإذا كان العصفور لا يدرى شيئا عن هموم الآخرين ، فإن له همومه هو التى لا نلتفت نحن أيضا إليها . وإذا كنا قد سألناه عن الممالك التى بادت ، والعروش التى ثلت ، والملوك الذين فنوا ، فلم يعرف عن ذلك شيئا ، فقد كان الأولى أن نسأله عن همومه هو . عن الصقر الكاسر الذى ينقض عليه فيفترسه ، عن الشرك الكامن الذى يتربص به فيقتنصه ، عن الثعبان الجاثم الذى يتهيأ له فيبتلعه . وانتبه لهذه المصادر (صولة الصقر ، حيلة الدبق ، غيلة الحية) وما توحى به من مؤامرة يشترك فيها أعداء العصفور وما أكثرهم . ف

هناك ينزوله فؤاد ∴ لا يجهل الريب والحذر

وإذن فهذا العصفور الدقيق الجرم اللطيف الحجم

لم يخف عن أعين الليالى ∴ ولا توارى من الصفر

ثم تأتى الأبيات الأخيرة تعلن بصوت الحكمة الكونية الأبدية أن الشقاء والموت سيفان مصلتان على رقاب كل الكائنات .

وينبغى أن نلاحظ الوزن القصير ، والقافية الرائية التى توحى بالحركة والخفة ، والألفاظ والجمل القريبة المعانى (ماعدا القليل منها) . فهذا كله يتناسب مع جو الخفة والبهجة التى تصورها

القصيدة في جزئها الأول . لكننا حين ننتقل إلى الجزء الثاني نحس المفارقة بين خفة الوزن والقافية والألفاظ والجمل وبين الآلام التي تتناوش قلب العصفور ، ذلك الكائن الصغير اللطيف ، فنحس بالمرارة من جراء هذه المفارقة، ثم تشتد المرارة حين نسمع هذه الأبيات المفزعة على بساطتها ينشدها الشاعر في هذا الجو الخفيف نفسه ، وكأن الحياة تسخر بنا ، إذ تخدعنا بمظهرها المبهج ، في الوقت الذي تخفي لنا فيه أسباب الألم ، وضربات القدر :

من عاش يوما أو بعض يوم ∴ يعلم ما ضربة القدر!

سلع الدكاكين في يوم البطالة - العقاد

مقفراتٌ ∴ مغلقات محكماتْ
كل أبواب الدكاكين على كل الجهات
تركوها ∴ أهملوها
يوم عيد عيَّدوه ∴ ومضوا في الخلوات

————*

البدارْ! ∴ ما لنا اليوم قرارْ
أي صوت ذاك يدعو الناس من خلف الجدار؟
أدركوها ∴ أطلقوها
ذاك صوت السلع المحـ ∴ ـبوس في الظلمة ثار

————*

في الرفوفْ ∴ تحت أطباق السقوفْ
المدى طال بنا بَيْـ ∴ ـنَ قعود ووقوف
أطلقو نا ∴ أرسلونا
بين أشتات من الشا ∴ رين نسعى ونطوف

————*

سوف نبلىَ ∴ يوم أن نبذل بذلاَ
أي نعم لم نسه عن ذا ∴ لك ولم نجهله جهلا
غير أنا ∴ قد وددنا
أن نرى العيش وإن لم ∴ يك وِرْدُ العيش سهلا

————*

كالجنينْ ∴ وهو فى الغيب سجينْ
إن تحذره أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا ∴ حيث أحيا
ذاك خيرٌ من أمان الـ ∴ غيب والغيب أمين

————*

أطلقونا ∴ وإلى الدنيا خذونا
حيث نلقى الآكلين الشاربين اللابسينا
ذاك خير ∴ وهو ضير
من رفوفٍ مظلمات ∴ يوم عيد تحتوينا

هذه القصيدة هي إحدى قصائد ديوان «عابر سبيل» الذي أداره العقاد على موضوعات الحياة اليومية، كالكواء وخيطه بالمكواة على منضدته، ورجل المرور وكيف يتحكم في الراكبين برغم أنه هو نفسه ليس له ركوبة، وإن لم يستطع أن يتحكم في الشاعر، لسبب بسيط هو أنه يمشي على قدميه، ومن ثم فلا تقيده قواعد المرور، وما إلى ذلك.

وقد برع العقاد في معظم قصائد هذا الديوان، بل إنه بذ ابن الرومي، إذ كانت مهارة ابن الرومي مقصورة، أو تكاد، على تصوير بعض موضوعات الحياة اليومية في أبيات سريعة تخاطب إحدى الحواس كالعين مثلا، ثم لاشيء غير ذلك، أما العقاد فإنه لم يكتف بمجرد التصوير الحسي، وإن لم يكن هذا بالشيء القليل، بل سما من ذلك إلى آفاق أعلى وأرحب، وخلع على هذه الموضوعات ثوبا فلسفيا جميلا دونما تعمل أو تكلف، مما زاد هذه القصائد غنى على غنى. ولا يقدح طبعا في شاعريته العظيمة أن عددا قليلا من القصائد في هذا الديوان جاءت فاترة، فليس هناك شاعر واحد في الدنيا كلها إلا وبعض شعره ضعيف متهافت.

والقصيدة التي بين أيدينا تتناول سلطان الرغبة

فى الحياة على الكائنات جميعا. إن الحياة مفعمة بألوان المتاعب والشقاء، ولكن سحرها - برغم ذلك - لا يقاوم. ونحن المخلوقين نندفع إليها اندفاع الفراش إلى قلب النار. إن المسألة ليست مسألة تفكير عقلى، ولكنها مسألة الغرائز الضاربة بجذورها الحديدية فى أعماقنا كلنا، وليس إلى مخالفتها من سبيل. إننا أجمعين لا نكف عن الشكوى مما نجد فى الحياة من عناء، ولكن من منا، وهو فى حالته الطبيعية، يرحب بالموت، أو على الأقل لا يرتعب منه، إذا تاح له؟ ولكن انظر كيف عبر العقاد عن سلطان الحياة هذا على نفوسنا؟ إنه، والصمت ضارب بأطنابه على المدينة فى يوم عيد، بعد أن غادر الناس منازلهم وحوانيتهم وشوارعهم وانطلقوا إلى الحدائق، يمد أذن خياله لتقتنص تلك الهينمة الخفية من خلف أبواب الدكاكين. أى صوت هذا؟ وماذا هنالك؟ وبعد قليل تتضح معالم الصوت، وإذا بها سلع الدكاكين تهتف ثائرة بأصحاب هذه المحلات أن أدركونا وأطلقونا ودعونا نضرب فى أرجاء الدنيا، ولا تأخذكم بنا شفقة؛ لأننا لسنا من السذاجة وقلة الخبرة بالدنيا بحيث نظن أن هذه الحرية التى نصبو إليها هى جنة النعيم، بل نحن على يقين من أن الهلاك يتربص بنا. ولكن لتيار الحياة سحرا متسلطا، وإن له لمورا فى داخلنا يقض مضاجعنا، ويبغض لنا هذا

الهدوء الذى يلفنا تبغيضا شديدا ، بل يجعلنا نختنق به . ولسنا فى ذلك بدعًا بين المخلوقات ، فهل رأيتم جنينا ، مهما بصّرتموه بما ينتظره من عناء وضنى ، قد فضل البقاء فى بطن أمه لائذا بالظلام والأمان ؟ إنه يفضل على ذلك ثورا المتاعب والشقاء . إنه ليفضل الحياة على العدم .

ولننظر الآن كيف أدى العقاد هذا ؟ إن المقطع الأول يصور فى كلمات سريعة ، ولكنها منتقاة ومركبة بطريقة توحى بالكثير ، فراغ المدينة من أهلها والصمت المخيم تماما على أرجائها . إنه يفاجئنا بهذه الأوصاف الثلاثة « مقفرات ، مغلقات ، محكمات » ، التى تتضافر جميعا فى الدلالة على الخلو والفراغ ، والإيحاء بالوحشة التامة والصمت المطبق . وبعد أن يفاجئنا العقاد بهذه الأوصاف الثلاثة يذكر لنا ما هذه الأشياء التى هى « مقفرات ، مغلقات ، محكمات » . إنها « كل أبواب الدكاكين على كل الجهات » ، ولاحظ التأكيد بـ « كل » ، التى تتكرر مرتين ليقضى على أى خالجة شك فى شمول الإقفار والصمت كل شىء . وبعد أن تحقق المفاجأة غرضها يعود الشاعر فيوضح سبب هذا الصمت وخلو المكان من السكان . إنهم قد خرجوا إلى المتنزهات فى الهواء الطلق . وتنبه إلى هذه المقابلة التى يعقدها بين الإقفار والوحشة فى داخل المدينة ، وبخاصة عند الحوانيت : « تركوها ، أهملوها »

وبين ضجة العيد وبهجته وازدحام الناس فى الخلوات التى توحى بها عبارة : « يوم عيد عيد وه ، ومضوا فى الخلوات » .

وكما فاجأنا الشاعر فى أول القصيدة بالأوصاف الثلاثة التى تدل على خلو المدينة من قاطنيها وتوحى بالوحشة والصمت الشامل يفاجئنا مرة أخرى فى أول المقطع الثانى بهذه الكلمات الثائرة التى تمزق الصمت المخيم ، وتثير عجب المار من هناك وقد راعه السكون الموحش أيما إثارة :

السدار! .. مالنا اليوم قرار

فيتساءل فى دهشة :

أى صوت ذاك يدعو الناس من خلف الجدار؟

وقبل أن يتحقق من حقيقة ذلك الصوت ، حتى يردف تساؤله بمناشدة الناس ، الذين لا يسمعونه ولن يستجيبوا له . ولكنها طبيعته المحبة للحرية التى لا تطيق أن ترى محبوسا أو مقيدا ، فتهب من غير أدنى توان إلى نجدته :

أدركوها .. أطلقوها

وبعد أن يدعو بدعوة الحرية يعود فيبين لنا حقيقة ذلك الصوت :

ذاك صوت السلع المحبوس فى الظلمة ثار

وتأمل كيف أن الشاعر لا يطيق أن يرى شيئا أى شىء محبوسا . إنه ينسب الحبس إلى صوت السلع لا إلى

السلع نفسها ، كما يسند إليه الثورة على ما هو فيه من حبس وظلمة ، فما بالك برد فعل السلع نفسها؟

وفى المقاطع التالية يمضى الشاعر فيتابع ثورة السلع (أو قل ، ثورة صوت السلع) ، وهتافها المهتاج الذى يدل على ضيق بلغ المدى من القيود التى تشل حركتها ، وتمنعها من الانطلاق فى دنيا الله الواسعة ، وبخاصة أن اليوم يوم عيد مما يضاعف الغيظ من هذه القيود أضعافا . وتمعن فى قولها : « تحت أطباق السقوف » ، مع أنه سقف واحد ، إنما هو الضيق الذى بلغ المدى يجعل السقف سقوفا . كذلك التفت إلى هذه الصورة الطريفة :

المدى طال بنا بيـ .. ـن قعود ووقوف

التى يصور فيها الشاعر السلع وقد بلغ بها الحنق أقصاه فهى لا تستقر فى مكانها ، وكيف يستقر الحانق المهتاج ؟ وأين تذهب الطاقة الحبيسة التى تريد أن تجد لنفسها متصرفا ؟ أرجو أن تتصور بعين الخيال قطع الحلوى أو السراويل مثلا وهى تقوم وتقعد لتقوم مرة أخرى ، وهكذا دواليك ، لاهثة من عظم الانفعال ، ونافخة من الغيظ ، وقد اكفهر منها الوجه ، وتقبضت الملامح ، و« وطقت » عيناها بالشرر . وهذا كله بعضٌ مما توحيه العبارة المثارة .

وإذا كنا قد سمعنا الشاعر وهو يهتف بأهل المدينة

وأصحاب الدكاكين بخاصة أن
أدركوها .·. أطلقوها

فها نحن نسمع السلع نفسها وهى تهتف بهم هتافا وكأنها تجاوب به هتاف الشاعر. إنهما كلمتان اثنتان، وكلتاهما فعل أمر، وكل كلمة تستقل بشطرة، تماما كما هو الحال فى هتاف الشاعر من قبل. بل إن إحدى الكلمتين هى إحدى الكلمتين اللتين استعملهما الشاعر. والملاحظ أن هذه الكلمة قد ختم بها الشاعر صمته، أما فى صيحة السلع فإنها تفتتح الكلام، فكأنها قد التقطت الخيط منه من حيث تركته، وأكملت ما كان بدأه، إنها تقول:

أطلقونا .·. أرسلونا

وقد لفتت نظرى هاتان اللفظتان: «نسعى ونطوف» ولا أدرى مدى تنبه الشاعر لهما. إننا نعرف أن السعى والطواف هما من شعائر الحج، فهل يريد الشاعر، عن وعى أو عن غير وعى، أن يخلع على الحياة والحرية صفة القداسة؟ إنه مجرد تساؤل.

وفى المقطع الثالث نسمع السلع، وقد هدأ بعض ثورتها، تلجأ إلى الحجة وصوت المنطق. وتتروَّ قليلا أمام قولها: «أى نعم»، وكأنها تتخيل أمامها من يحاورها ويحاول أن يثنيها عن

رغبتها ، فهى تؤكد له أنها تعرف ما ينتظرها :

أى نعم لم ننسه عن ذا .. ك ولم نجهله جهلا

إلا أن الرغبة فى الحياة ، برغم ما تكتظ به من متاعس ، هى رغبة مركوزة فى أعماق الكائنات جميعها بما فيها السلع :

غير أنا .. قد وددنا

أن نرى العيش وإن لم .. يك ورد العيش سهلا

ثم تأخذ السلع فى التفلسف ، فتمد بصرها وعقلها إلى ما وراء حياتها، بل إلى ما وراء الحياة جمعاء ، إلى ظلمة الرحم ، حيث الجنين على أعتاب الدنيا تحاول أن تصده بنصحها تحذره عن المجىء إلى الحياة ومنغصاتها، ولكنه لا يستمع لنصح ، بل يضغط بكل ما غرس فى أعماقه من الرغبة فى المجىء إلى الحياة ، واسمع قول الشاعر : « أذى الدنيا وآفات السنين » ، فقوله: « أذى الدنيا » ، هو كلام مطلق ، أما عبارة : « آفات السنين » فهى نزول من أفق المطلق إلى دنيا الواقع والزمن ، الذى تتتابع فيه المتاعب واحدة بعد الأخرى على مدى العمر البشرى ، فللطفولة أوجاعها وألوان شقائها، وكذلك للمراهقة والشباب ، إلى أن نبلغ مرحلة الشيخوخة فتتكاثر علينا الآفات حتى تهزمنا وتلقى بنا إلى خارج الحياة . واسمع أيضا رد الجنين على هذه التحذيرات الصادقة . إنه لا يناقش ولا يحاج ، بل ، كأنه لم يسمع

شيئا مما قيل له ، يكون رده :

... هيا ∴ حيث أحيا

وذلك مثلما يحدث عندما تأخذ فى نصح صديق لك ألا يخرج من البيت الآن فإن ثمة خطرا فى الخارج يتهدده، فيتركك حتى تفرغ كل ما عندك من نصائح وتحذيرات، فإذا ما فعلت لم يكلف نفسه مئونة الرد، بل يكتفى بأخذ ك من يدك قائلا : « يا للابينا ! »

وفى المقطع الأخير ، وبعد أن تحاجنا السلع وتتفلسف ، تعود إلى الهتاف بنا للمرة الثانية أن « أطلقونا » (وهذه ثالث مرة ترد فيها تلك الكلمة فى هذه القصيدة القصيرة مما يدل على مدى ضيق الشاعر وسلعه بالحبس والتضييق . إنها صيحة مغتاظ حانق أشد الحنق) . ومرة أخرى أيضا نرى نفس الرغبة العارمة فى لقاء الناس (« أشتات الشاربين » أول مرة . وهنا : « الآكلين الشاربين اللابسينا » تفصيلا) . كذلك أحب لك فى النهاية أن تلتفت إلى ما فى البيتين الأخيرين من جملة اعتراضية وردت فى كلام السلع . أليست سلعا فيلسوفة ؟ فكيف لا يزدحم عقلها وعباراتها بالمعانى المترافقة التى تضطرها إلى قطع الكلام بالاعتراضات لتوازن بين المعنى وضده فى جملة واحدة ، اسمع :

ذاك خير ∴ - وهو ضير -

من رفوف مظلمات ∴ يوم عيد تحتوينا

كما أحب لك أن تلتفت أيضا إلى أن الشاعر قد عاد من حيث بدأ حين أشار في نهاية القصيدة إلى أن ذلك اليوم كان يوم عيد، وهي نفس الإشارة التي وردت في أول مقطع، بل في آخر بيت من ذلك المقطع (بالضبط، كما هو الحال هنا في المقطع الأخير):

يوم عيد عيدوه ∴ ومضوا في الخلوات.

وبعد، فهذه قصيدة من قصائد العقاد من ديوان «عابر سبيل»، ذلك الديوان الذي يختص بالموضوعات اليومية العادية المبتذلة، وفيها الخيال العجيب، والعاطفة المهتاجة، والتصور الحي، والإيحاء البارع، والبناء المحكم المتين، والفكر العميق مما حللناه آنفا، وذلك إلى جانب الموسيقى التي تستطيع العين، بلمحة واحدة، أن تحيط بنظامها، والتي تكاد أن تقطر من الأبيات من فرط امتلائها به. ثم نسمع من يتهم العقاد وهو أحد شعراء العربية الفحول، بأن شعره جاف. أليس ذلك هو السخف بعينه؟

الصوفي المعذب - التيجاني يوسف بشير

هَذِهِ الذَّرَّةُ كَمْ تَحْمِلُ فِي العَالَمِ سِرَّا
قِفْ لَدَيْهَا وَامْتَزِجْ فِي ذَاتِهَا عُمْقًا وَغَوْرَا
وَانْطَلِقْ فِي جَوِّهَا المَمْلُوءِ إِيمَانًا وَبِرَّا
وَتَنَقَّلْ بَيْنَ كُبْرَى فِي الذَّرَارِيِّ وَصُغْرَى
تَرَ كُلَّ الكَوْنِ لَا يَفْتُرُ تَسْبِيحًا وَذِكْرَا

* ——— * ——— *

وَانْتَشَى الزَّهْرُ، وَالزَّهْرَةُ كَمْ تَحْمِلُ عِطْرَا
نَدِيَتْ وَاسْتَوْثَقَتْ فِي الأَرْضِ أَعْرَاقًا وَجِذْرَا
وَتَعَرَّتْ عَنْ طَرِيرٍ خَضِلٍ يَفْتَأُ نَضْرَا
سَلْ هَزَارَ الحَقْلِ مَنْ أَنْبَتَهُ وَرْدًا وَزَهْرَا
وَسَلِ الوَرْدَةَ مَنْ أَوْدَعَهَا طِيبًا وَنَشْرَا
تَنْظُرِ الرُّوحَ وَتَسْمَعْ بَيْنَ أَعْمَاقِكَ أَمْرَا

* ——— * ——— *

الوُجُودُ الحَقُّ مَا أَوْسَعَ فِي النَّفْسِ مَدَاهُ
والسُّكُونُ المَحْضُ مَا أَوْثَقَ بِالرُّوحِ عُرَاهُ
كُلُّ مَا فِي الكَوْنِ يَمْشِي فِي حَنَايَاهُ الإِلَهُ
هَذِهِ النَّمْلَةُ فِي رِقَّتِهَا رَجْعُ صَدَاهُ
هُوَ يَحْيَا فِي حَوَاشِيهَا وَتَحْيَا فِي ثَرَاهُ
وَهْيَ إِنْ أَسْلَمَتِ الرُّوحَ تَلَقَّتْهَا يَدَاهُ
لَمْ تَمُتْ فِيهَا حَيَاةُ اللَّهِ إِنْ كُنْتَ تَرَاهُ

* ——— * ——— *

أَنَا وَحْدِي كُنْتُ أَسْتَجْلِي مِنَ العَالَمِ هَمْسَهْ
أَسْمَعُ الخَطْرَةَ فِي الذَّرِّ وَأَسْتَبْطِنُ حِسَّهْ
وَاضْطِرَابَ النُّورِ فِي خَفْقَتِهِ أَسْمَعُ جَرْسَهْ
وَأَرَى عِيدَ فَتَى الوَرْدِ وَأَسْتَقْبِلُ عُرْسَهْ
وَانْفِعَالَ الكَرْمِ فِي فَقْحَتِهِ أَشْهَدُ غَرْسَهْ
رَبِّ سُبْحَانَكَ إِنَّ الكَوْنَ لَا يَقْدِرُ نَفْسَهْ
صِغْتَ مِنْ نَارِكَ جِنَّيهِ وَمِنْ نُورِكَ إِنْسَهْ

* ——— * ——— * ———

هو أحمد التجاني يوسف بشير، من بيت الكتّاب المشهورين في السودان، والبيئة التي ولد ونشأ فيها بيئة دينية لها تقاليدها، وقد ظهر طابعها في ديوانه. حفظ القرآن الكريم صغيرا، ثم انتقل إلى المعهد العلمي بأم درمان، ودرس فيه علوم اللغة العربية والدين الإسلامي. اتصل بالصحافة بعد خروجه من المعهد لكنه انقطع في منزله وغرق في كتب التصوف والفلسفة والأدب العربي القديم حتى قضت عليه علة داء الصدر (سنة ١٩٣٧) وسنه لم تجاوز السابعة والعشرين.

وقد أعجب بشعر التجاني يوسف بشير كثير من الشعراء والنقاد، منهم الشاعر إبراهيم ناجي، والدكتور مظهر سعيد، والدكتور عبد المجيد عابدين. وكان التجاني واحدا من الشعراء الذين قضوا في عز شبابهم وكان لهم مع ذلك قدم في الشعر راسخة، كأبي القاسم الشابي، وهاشم الرفاعي وغيرهما.

وهذه القصيدة واحدة من القصائد التي ضمها ديوانه «إشراقة»، ومعظمها يدور حول ذكرياته وهو صغير في قريته، أو حول حبه، أو حول إيمانه بالله وما يساوره أحيانا من شكوك.

والتجانى يوسف بشير يصطنع فى هذه القصيدة الرؤية الصوفية التى لا تتلبث طويلا عند المظاهر المادية ، بل سرعان ما تعبرها إلى ما وراءها رائية فى كل شىء وجه الله سبحانه ، على عكس النظرة المادية الغليظة الكثيفة التى لا تستطيع أن ترى إلا ما تقع عليه العين لا تجاوزه إلى شىء وراءه . ويتوسط بينهما الموقف الدينى ، فهو يجمع بين النظرة المادية والرؤية الصوفية ، ويقبل على الدنيا مستمتعا بها فى الوقت الذى لا يغفل فيه عن رب الدنيا ، ويقوم بواجب الحمد والتقديس له . والشاعر رغم أنه يصطنع الرؤية الصوفية فى هذه الأبيات فهو لا يغفل الحقائق المادية تماما ، فصوفيته لم تقطع كل علائقه بالدنيا كما يفعل المتطرفون من المتصوفة بل تقف عند الزهرة والعصفور والنملة والنور وعناقيد الكرم ... إلخ ، لكنها لا تتلبث عندها طويلا كما أشرت من قبل .

وفى المقطع الأول نراه يحث القارئ على أن يرحل فى عالم الذرة ، الذى إن ضاق بمقياس العين ، فهو رحيب عميق بمقياس البصيرة والخيال ، بل الإنسان يستطيع أن يمتزج بأعماقها وأغوارها ، وأن يستمع من جسيماتها إلى أنغام التسابيح وترانيم الإيمان والعرفان . وهو - هنا - ينطلق مما

ذكره القرآن من أنه ما ﴿ من شىء إلا يسبح بحمده ﴾ وأن الجبال والطير كن يسبحن مع النبى داود عليه السلام .

وفى المقطع الثانى يخطو الشاعر خطوة أخرى ، إذ يطلب من القارئ ألا يكتفى بسماع الكائنات وهى تسبح بمجد الله ، بل ينبغى أن يسأل العصفور والوردة : من أنبت الزهرة ؟ ومن جعل لها عطرا يتضوع فى الهواء ؟

ويخطو الشاعر خطوة أخرى فى المقطع الثالث ، فالله سبحانه موجود فى كل شىء ، فهو جوهر الوجود ، وكل الكائنات ليست أكثر من مجرد مظاهر تتغير وتتحول ، ويبقى هو سبحانه فوق كل تبديل وتحويل .

وفى المقطع الأخير يبين الشاعر أنه وحده الذى أوتى المقدرة على سماع همس الكائنات ، وتتبع خواطر الذرة وفهم معناها ، والإحساس بصوت النور وموسيقاه ، وبمشاعر عنقود الكرم المحصور أوان غرسه . وقد خرج من كل ذلك بأن للكون ربا لا شك فى ذلك ، فالكون لا يستطيع أن يخلق نفسه ولا أن يدبر أمره . وقد صور الشاعر هذه المعانى فى صور سهلة لكن فيها امتاعا ، وخيالا استطاع أن يفسح مدى الكون ، ويعطيه رحابة واتساعا ، ويجعله أقرب إلى نفوسنا ؛ لأنه أضفى

عليه الحياة والفهم والشعور، وجعل بيننا وبينه رباطا وثيقا هو رباط الإيمان بالله وحبه.
وهذه أمثلة من صوره المنتحة الجميلة رغم بساطتها:

كل ما في الكون يمشي في حنايا الإله
هذه النملة في رقتها رجع صداه
هو يحيا في حواشيها وتحيا في ثراه
وهي إن أسلمت الروح تلقتها يداه

ولعلك تلحظ كيف جعل حياة النملة بضعفها ورقتها رجع صدى صوت الإله، فلعله لم يجعلها صوته نفسه لأنها رقيقة ضعيفة، فناسبت أن تكون من رجع صدى الصوت لا من الصوت نفسه.
كما لعلك تلتفت إلى الصورة الأخيرة التي تبين إلى أي مدى كان الله عطوفا رحيما بالكائنات مهما كانت دقيقة صغيرة الشأن. ولم لا؟ أليست الكائنات جميعا - الدقيق منها والجليل - مظاهر لجوهر واحد هو الله؟ إن يد الله تمتد لتتلقى النملة وهي تحتضر، حنوا منها وحنانا، شأن الآباء مع صغارهم الضعاف الذين هم أقرب من غيرهم إلى القلب.
وهناك مأخذ لغوي في كلمة (الذراري) إذ جعلها الشاعر - كما هو مفهوم من السياق -

جمعا لكلمة (ذرة) مع أن جمع هذه (ذرات)، أما الذرارى فهى جمع (ذرية) ، ولكن هذا المأخذ لا يغض من قيمة القصيدة ، ولا من حلاوة عاطفتها أو عذوبة صورها وخيالها.

(وهناك أيضا « يفترّ » بالتشديد ، بينما المقصود هو « يفتر » من غير تشديد بمعنى « يضعف » ، وكذلك قوله : « لا يقدر نفسه » الذى تعيبه الركاكة ، إذ المقصود : « لا يقدر أن يخلق نفسه ») .

الأطلال - إبراهيم ناجى

١- ياغرامًا كان منِّى فى دمى ∴ قدرًا كالموتِ أوْ فى طعمهِ
٢- ما قضينا ساعة فى عرسه ∴ وقضينا العمرَ فى مأتمه
٣- ما انتزاعى دمعةً من عينه ∴ واغتصابى بسمةً مِنْ فمه؟
٤- ليت شعرى: أين منه مهربى ∴ أين يمضى هاربٌ من دمه؟

* * *

٥- لست أنساكَ وقد أغريتنى ∴ بفمٍ عذبِ المناداةِ رقيقْ
٦- ويدٍ تمتد نحوى كيد ∴ من خلال الموج مُدَّتْ لغريق
٧- آه يا قِبْلةَ أقدامى إذا ∴ شكت الأقدامُ أشواكَ الطريق
٨- وبريقًا يظمأ السارى له ∴ أين من عينىَّ ذياك البريق؟

* * *

٩- لستُ أنساك وقد أغريتنى ∴ بالذرا الشُّمِّ فأدمنتُ الطموحْ
١٠- أنت روح فى سمائى ، وأنا ∴ لك أعلو فكأنى محضُ روح
١١- يا لها من قمم كُنَّا بها ∴ نتلاقى وبسِرَّيْنا نبوح
١٢- نستشفُّ الغيب من أبراجها ∴ ونرى الناس ظِلاَلاً فى السفوح

* * *

١٣- ذهب العمرُ هباء فاذهبى ∴ لم يكن وعدكِ إلا شبحا
١٤- صفحة قد ذهب الدهر بها ∴ أثبت الحب عليها ومحا
١٥- انظرى ضِحكى ورقْصى فرحا ∴ وأنا أحمل قلبا ذُبِحا
١٦- ويرانى الناسُ روحا طائرا ∴ والجوى يطحننى طَحْنَ الرحى

* * *

١٧- أين من عينىِ حبيبٌ ساحرٌ ∴ فيه نبل وجلال وحياءْ
١٨- واثق الخطوة يمشى مَلَكا ∴ ظالم الحسن شهىّ الكبرياء
١٩- عبِق السحر كأنفاس الرُّبا ∴ ساهم الطَّرْف كأحلام المساء
٢٠- مُشرق الطلعة فى منطقه ∴ لغةُ النور وتعبير السماء

* * *

٢١- قد عرفنا صولة الجسم التى ∴ تحكم الحىَّ وتطغى فى دماه
٢٢- وسمعنا صرخةً فى رَعْدِها ∴ سوط جلّاد وتعذيب إله
٢٣- أمرتنا فعصينا أمرها ∴ وأبينا الذل أن يغشى الجباه
٢٤- حكم الطاغى فكنا فى العُصاة ∴ وطُرِدْنا خلف أسوار الحياه

* * *

٢٥- لا رعى الله مَساءً قاسيا ∴ قد أرانى كلَّ أحلامى سُدًى
٢٦- وأرانى قلبَ من أعبده ∴ ساخرا من مدمعى سَخِرَ الجدا
٢٧- ليت شِعْرى أىَّ أحداث جرت ∴ أنزلت روحَك سجنا موصدا؟
٢٨- صدئت روحك فى غيهبها ∴ وكذا الأرواح يعلوها الصَّدا

* * *

٢٩- كنت تدعونى طفلا كلما ∴ ثار حُبّى وتندَّت مُقَلى
٣٠- ولك الحق لقد عاش الهوى ∴ فىَّ طفلا ونما لم يعقلِ
٣١- وأرى الطعنةَ إذ صوبتَها ∴ فمشت مجنونةً للمقتل
٣٢- رمت الطفلَ فأدمت قلبه ∴ وأصابت كبرياء الرَّجُل

هذه الأبيات ليست كل قصيدة « الأطلال » بل مقاطع منها، كل مقطع أربعة أبيات متحدة القافية. وفيها نرى الشاعر يتخبط ويمزقه الصراع بين تدلهه في هوى من يحب، وبين ما يعانيه من عذاب الهجر ولظى الحرمان، الذى يستثير فيه كبرياءه. لكن سرعان ما تتوارى هذه الكبرياء أمام حبه العنيف لها وانثيال الذكريات الحلوة التى تضمنيه مع ذلك، وتكويه وتريه الموت. فحبه لها كالموت فى حتميته وإشرافه به على حافة العدم وما يثيره فى نفسه من ثم من رعب. حبه لها له طعم الموت، وهجرها إياه له طعم الموت. وأى موت؟ إن هجرها له قد ذبح قلبه، بل طحنه هو وسحقه وذراه فى الهواء هباء منثورا. إنه حب ملىء بالمتناقضات. وحبيبته هى أيضا تجمع فى شخصيتها بين المتناقضات. إنها هى واهبته الحياة وهى كذلك سالبته إياها. لقد مدت يدها بما يشبه المعجزة تنتشله من غرق محقق فى بحر حياة لا طعم لها - كأنها العدم - وأذاقته سعادة علوية قدسية، لكنها لم تستمر إلا سويعة، ثم عادت فسددت إلى قلبه طعنة طائشة قاسية مجنونة.

وهى تجمع بين النبل والظلم ، وبين الحياء وثقة الخطوة وبين غموض أحلام المساء وحزنها ، وإشراقة الصباح ووضوحها وفرحتها .

ويبدو فى حبه لها معانى الخضوع والعبادة والتقديس؛ فهى قبلته التى تتجه إليها أقدامه ليستريح من أشواك الحياة ، ويفىء إلى ظلالها من هجيرها المحرق . وهى روح خالصة طلعت فى أفق سمائه وأغرته ببذل الجهد للترقى والصعود ، حتى أصبح كأنه محض روح . وحتى عند ماهجرته فإن تقديسه لها لم يفتر . لقد تمرد عليها ، ولكنه التمرد الذى يخفى وراءه إيمانا ؛ فما كل تمرد دليل كفران ، فهى مازالت روحا كما كانت ، لكنها صدئت وهبطت من سمائها إلى سجن موصد الأبواب ، وهى تسخر من مدمعه وتغاديه . لقد تمرد عليها ، لكنه تمرد العاجز الذى لايستطيع حولا ولا طولا ، والذى يعود فى اللحظة التالية يستعطف ويشكو ويترجى ، مع أن كل ما استطاع أن يظفر به من سعادة - على قصرها - قليل مختلط بالعناء .

ونلاحظ فى هذا المقطع كيف يصف غرامه بأنه (يجرى فى دمه) فلا يستطيع منه فكاكا ، وأنه (كالقدر) وأنه (كالموت) ، فأى حتمية ! وأى اضطرار ! والموت يتحول عند الشاعر - من فرط إحساسه به ورعبه منه -

إلى شىء متجسد يشعر به فى فمه وعلى لسانه (كالموت، أو فى طعمه) .

والسعادة التى أصابها من هذا الغرام سعادة قصيرة العمر ، بنت ساعة ، ثم قضى العمر كله فى مأتمه يبكيه ويرثيه ، ولا يقدر أن يسلوه فضلا عن أن ينساه . فما الذى تجديه (ساعة) فى مواجهة (العمر) ؟ إن كل ما ظفر به من هذه السعادة القصيرة العمر ليس أكثر من (دمعة) و (بسمة) . ولنلاحظ استخدام اسم المرة هنا مجردا من غير وصف للدلالة على منتهى القلة وعدم الجدوى . وكيف ظفر بهذه الدمعة وتلك البسمة اليتيمة ؟ انتزاعا واغتصابا، فهو حب قائم على العناء والمشقة . والسعادة فيه على قصر عمرها وقلتها سعادة مشوبة غير خالصة .

وفى البيت الأخير نجده يدفع بهذه الصورة التى وردت فى البيت الأول : (غراما كان منى فى دمى .. قدرا) إلى الأمام ، ويطورها إلى (أين يمضى هارب من دمه ؟) ، فالحب فى الصورة الأولى يجرى فى دمه ، أما فى الصورة الثانية فقد أصبح هو ودمه شيئا واحدا .

ولعلنا نرى فى البيتين الأخيرين هذه الأسئلة التى تتتابع (ما انتزاعى ... واغتصابى؟ أين منه مهربى ؟ أين يمضى ...؟) دلالة على شدة التخبط ، وعظم الحيرة .

وفى المقطعين الثانى والثالث نرى إلحاح الذكرى واستحالة النسيان . وكيف ينساها وقد نادته بفم عذب المناداة رقيق ، ومدت إليه من خلال الموج الثائر والبحر الصاخب الزخّار يدًا تنتشله من هلاك محقق ؟ كيف ينساها ؟ وهل ينسى العابد معبوده أو ينسى قبلته التى يتوجه إليها فى صلاته ، ويفيء إليها ليطرح عندها هموم حياته ويجدد روحه ويستعيد ما فقده من سكينة نفسه ؟ كيف ينساها ، وهى البريق الذى يضيء له - وهو سائر فى صحراء الحياة الفسيحة الموحشة - ويحميه من الضلال ؟ وفى آخر البيت نراه ينقلب ، فبعد أن كان يبحث عن منفذ للهروب ، أصبح الآن يبحث عن (ذياك البريق) ، أى عن مزيد من الأسر والتقييد .

وأحب أن نقف عند هذا الوصف (يظمأ السارى له) ، وكيف حول به الشاعر الإحساس بالبريق من العين إلى الحلق . إن الشعور بالحاجة إلى البريق شعور قوى حاد يحسه الشاعر فى حلقه ظمأ واحتراقا . كذلك يجب أن نتنبه لما فى لفظة (القِبلة) من إيحاءات السمو والقداسة .

والشاعر كما بدأ المقطع الثانى بهذه العبارة (لست أنساك) ، كذلك بدأ المقطع الثالث بنفس العبارة ، وكأنها النغمة الأساسية فى اللحن ، تتكرر الأنغام

ولكنها ترجع آخر الأمر إليها . والشاعر يسلط الضوء على سمو حبيبته أكثر ، فقد أغرته بالذرا الشم وعودته الطموح ، فأصبح نظره متطلعا دوما إلى السماء ، وأخذ يتابع بذل الجهد والصعود حتى استطاع أن يقترب من مستواها ، فهى روح وهو كأنه محض روح ، وقد نالا مكافأة السمو فانفرجت أمام بصيرتيهما أستار الغيب ، ولم يعد شىء عليهما خافيا . ورأيا كيف أن حياتهما هى الحياة الحقة ، فهما فى القمة ، أما حياة الناس الآخرين فهى ظلال وأوهام .. هناك فى السفح .

وفى المقطع الرابع نرى ثورة الشاعر التى هى دليل عجز ، فقد ذهبت حبيبته من حياته بعد أن هجرته وأذلته ، ولكنه مع ذلك يصيح بها (اذهبى) . إن المشكلة ليست أن تذهب وتدعه ، فقد تم ذلك بالفعل ، ولكنها فى أن يحتمل الألم أو يروض نفسه على السلو والنسيان ، وهذا ما لا يستطيعه ، ومن هنا ثورته . إنها ثورة الضعيف الذى يتلظى . ومع هذا فلا يمر إلا بيت واحد ، ونراه يستعطفها ويستجديها (انظرى ضحكى ورقصى فرحا .. وأنا أحمل قلبا ذبحا ، ويرانى الناس روحا طائرا .. والجوى يطحننى طحن الرحى) فنعجب لهذا الثائر الصياح (اذهبى) الذى تخفى ثورته قلبا ذبيحا ، وكيانا مطحونا .

لقد صور الشاعر سمو طبيعة الحب الذى سعد به ساعة من الدهر، وتعذب به سائر العمر. وفى المقطع السادس يبين أن هذا السمو لم يأت عفوا واعتباطا، بل تقاضاه جهادا وألما وحرمانا .. والأبيات من أجمل ما صورت حركة الشهوة فى الجسد الإنسانى (صولة الجسم التى تحكم الحى وتطغى فى دماه. الصرخة الراعدة .. سوط الجلاد ... إلخ) وكلها صور تبين مدى استبداد الرغبة الجسدية وتسلطها، وعنف إلحاحها. وعلى الرغم من وسائل البطش والقهر فإنهما لم يشاءا أن يمرغا الجباه فى التراب، وآثرا أن يستعصما بعزة العفاف وَيُنْفَيَا من الحياة، على أن يذلا ويبقيا داخل مدينة الحياة.

ولنلتفت إلى تصوير الشاعر للجسد الإنسانى فى صورة (الطاغى) الذى لا يطيق أن يعصى له أحد أمرا، والذى ينفى العصاة خارج أسوار الحياة، وكيف حول الحياة من معنى مجرد لا يدرك إلا بالعقل إلى مدينة تحوطها الأسوار، ولا يعرف ساكنوها ما الذى ينتظر المنفيين خارجها. إنه شىء غامض رهيب يكفيه رهبة ألا أحد يشير إليه أو يتحدث عنه.

ومن عجب أن الشاعر الذى استطاع أن يصمد أمام غواية الجسد ومحنة البطش والتنكيل، ضعف عن أن يحتمل لوعة الهجر والقطيعة. لقد تغير قلب حبيبته،

وهو لا يعرف لماذا ؟ وهبطت من سمائها - وإن ظلت كما هى روحا - إلى سجن مغلق الأبواب . ويا ليتها هبطت وحسب ، بل صدئت أيضا (بما توحيه كلمة «الصدأ» من جمود المعدن وبروده وعدم مبالاته وفساده وتطاول الأزمان عليه) . ويا ليت ذلك فقط، بل لفتها الغياهب ، وبذا تكون مسجونة فى سجون ثلاثة : السجن الموصد ، وسجن الصدأ ، وسجن الظلمة المتراكبة .

على أن عبارة (أى أحداث جرت ...؟) عبارة نثرية، يشعر القارئ معها أنه قد هبط درجة عن مستوى بقية العبارات .

إلا أن الذى يستلفت النظر أن الشاعر يدعو على مساء الفراق ، ويتهمه بالقسوة ، مع ألا دخل للمساء فى هذا .. إنه ما زال يحبها ويقدسها ، ولا يستطيع أن يوجه إليها ذما مباشرا كهذا. وسنرى شيئا مثل هذا أيضا فى المقطع الأخير حين يصف (الطعنة) (بدلا من قوله «طعنته») بالجنون.

والمقطع الأخير يلقى ضوءا على طبيعة العلاقة بينهما ، فهى تدعوه (طفلا) . ومع ما يمكن أن يقال عن هذه اللفظة من أنها تدليل منها له ، فهى لا يمكن أن تُفصل عما توحيه من أنها هى الأقوى، وأنها مالكة زمام الموقف . والشاعر لا يرفض هذا

بل يؤكده ، وإن حاول أن يعطي للفظة معنى آخر هو البراءة والصراحة والإخلاص (لقد عاش الهوى فيّ طفلا) . ولكن هل كان يرضيه أن تنسى رجولته؟ أبدا ؛ فهو إن كان له قلب طفل ، فله كبرياء رجل ، وهي - حين طعنته - قد مزقت قلب الطفل ، وأصابت كبرياء الرجل .

ولنلاحظ قوله (تندت مقلي ... ساخرا من مدمعي) ، في الوقت الذي لا يشير فيه إلى تأثرها هي أو بكائها ، بل إلى سخرها ، فهو دليل ضعف أيضا يشير إلى أنه ربما كان وحده الذي يشعر بالحب ولهفته ، وبالتالي يتحمل آلامه وحرقاته .

الجندول ـ علي محمود طه

أين من عينيّ هاتيك المجالي ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال
أين عشاقك سمار الليالي ∴ أين من واديك يا مهد الجمال
موكب الغيد وعيد الكرنفال ∴ وسرى الجندول في عرض القنال
بين كأس يتشهى الكرم خمره
وحبيب يتمنى الكأس ثغره
التقت عيني به أول مره
فعرفت الحب من أول نظره
أين من عينيّ هاتيك المجالي ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال

——*

مر بي مستضحكا في قرب ساق ∴ يمزج الراح بأقداح رقاق
قد قصدناه على غير اتفاق ∴ فنظرنا وابتسمنا للتلاقي
وهو يستهدي على المفرق زهره
ويسوي بيد الفتنة شعره
حين مست شفتي أول قطره
خلته ذوب في كأسي عطره
أين من عينيّ هاتيك المجالي ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال

——*

ذهبى الشعر شرقى السمات ∴ مرح الأعطاف حلو اللفتات
كلما قلت له: خذ، قال: هات ∴ يا حبيب الروح يا أنس الحياة

أنا من ضيع فى الأوهام عمره
نسى التاريخ أم أُنسِىَ ذكره
غير يوم لم يعد يذكر غيره
يوم أن قابلتُه أول مره

أين من عينى هاتيك المجالى ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال

* ——— * ——— *

قال: من أين؟ وأصغى ورنا ∴ قلت: مِن مصرَ غريبٌ ههنا
قال: إن كنت غريبا فأنا ∴ لم تكن ڤينيسيا لى موطنا

أين منى الآن أحلام البحيره
وسماء كست الشطآن نضره
منزلى منها على قمة صخره
ذات عينٍ من معين الماء ثرّه

أين من ڤارسوڤيا تلك المجالى ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال

* ——— * ——— *

قلت، والنشوة تسرى فى لسانى: ∴ هاجت الذكرى فأين الهرمان؟
أين وادى السحر صدّاح المغانى؟ ∴ أين ماءُ النيل أين الضفتان؟

آه لو كنت معى نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم إثره
حيث يروى الموج فى أرخم نبره
حلم ليل من ليالى كيلوبتره

أين من عينىّ هاتيك المجالى ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال

* ——— * ——— *

أيها الملاح قف بين الجسور ∴ فتنة الدنيا وأحلام الدهور
صفق الموج لولدان وحور ∴ يغرقون الليل في ينبوع نور
ماترى الأغيد وضاء الأسرة
دق بالساق وقد أسلم صدره
لمحب لف بالساعد خصره؟
ليت هذا الليل لايطلع فجره
أين من عيني هاتيك المجالي ∴ ياعروس البحر ياحلم الخيال

★——★——★

رقص الجندول كالنجم الوضي ∴ فاشد ياملاح بالصوت الشجي
وترنم بالنشيد الوثني ∴ هذه الليلة حلم العبقري
شاعت الفرحة فيها والمسرة
وجلا الحب على العشاق سره
يمنة مل بي على الماء ويسره
إن للجندول تحت الليل سحره
أين يا فينيسيا تلك المجالي؟ ∴ أين عشاقك سمار الليالي؟
أين من عيني أطياف الجمال ∴ موكب الغيد وعيد الكرنفال؟
ياعروس البحر ياحلم الخيال

يقول د. شوقى ضيف فى التعقيب على هذه القصيدة: «فهذه الأغنية إذا حاولت أن تبحث عن معان حقيقية وراء ألفاظها لم تجد شيئا. إنما هى ستار صفيق من المادة اللفظية قد وضع أمام عينيك، وهى مادة لا تعنى أى شىء وراءها من فكرة أو معنى، إنما تعنى نفسها ومزاياها الصوتية فحسب. ولو أن الشاعر سئل ماذا يريد بكل هذه الألفاظ التى جمعها من هنا وهناك لأعياه الجواب، لسبب بسيط، وهو أنه لم تمر بذهنه تجربة شعرية حقيقية، وإنما مرت ألفاظ، وأخذت تظهر فى شكل أسلاك وعقود، فصاغها هذه الصياغة اللفظية الظريفة»(*).

والحقيقة أنه قلما يقع الإنسان على مثل هذا الحكم الجائر، وبخاصة من د. شوقى ضيف، المعروف باعتداله ورهافة ذوقه النقدى. وإنى أذكر أننى ناقشته، وأنا لا أزال طالبا عنده وكنت ساعتها فى زيارة له فى بيته، الذى كان يفتحه

(*) دراسات فى الشعر العربى المعاصر - دار المعارف - ط/٥، ص/٢٠٤.

ويفتح صدره دائماً لي ، وأبديت دهشتي واستغرابي من هذا الحكم الظالم على مثل تلك الرائعة الشعرية. ومن خلال مناقشتي معه فهمت أن هذا النقد الشديد لم يعد يمثل رأيه في علي محمود طه (أرجو ألا تكون الذاكرة قد خانتني في أية من هذه التفصيلات ، فإن الذاكرة خئون ، وأنا ليس من عادتي تسجيل مذكرات بما يقع في حياتي من أحداث أو مناقشات هامة في حينها ، لأعتمد عليها عند اللزوم).

كيف يكون هذا الحكم صحيحاً ، والقصيدة بناء متين ؟ فهي قصة متسلسلة الحلقات ، كل مقطع فيها يمثل حلقة من حلقاتها : المقطع الأول يتساءل الشاعر فيه وكله أسف وحسرة أين ألوان النعيم وصور الجمال التي كان يتقلب فيها وهو في البندقية ، تلك المدينة العائمة الساحرة:

أين من عيني هاتيك المجالي ∴ يا عروس البحر يا حلم الخيال؟
أين عشاقك سمار الليالي؟ ∴ أين . . . .
موكب الغيد ، وعيد الكرنفال ∴ وسرى الجندول في عرض القنال
بين كأس . . . .
وحبيب . . . . . . إلخ

وبعد أن يرسم لنا في لمسات قليلة وسريعة من فرشاته البارعة الصناع جو الحبور الذي

يسود الكرنفال ، والذى كلما أفاق من ذكرياته ونظر حوله فلم يجد شيئا منه إذا بالحزن والندم يغزوان نفسه ويؤلمانه أشد الألم ، يبتدئ قصته ، فيصور ظروف لقائه ببطلة القصة ،إذ كان يتناول من الساقى كأسا فمرت وهى « تستضحك » ، فنظر وابتسم ، وأرادت هى أن تزيده بها شغفا ، فأخذت تسوى بيدها الفاتنة شعرها ، وتضوع منها عطرها ، الذى ملأ المكان وغطى على رائحة الخمر فى الكئوس .

وفى المقطع الثالث يتمهل الشاعر أمام جمال حسنائه ، الذى يدير الرءوس ، وكيف أن صداقة نشأت بينهما ، فهو يقدم لها الكأس تلو الكأس ، وهى ترحب بما يقدمه لها . ثم تهيج عواطفه ، فيأسى على ما مضى من عمره قبل أن يرى فاتنته هذه ، بل يؤكد أنه قد نسى هذا الماضى ، وأن حياته إنما تبتدئ فى ذلك اليوم ، يوم اللقاء .

وينقل الشاعر لنا فى المقطع الرابع بعضا من الحوار الذى دار بينهما ، وكيف أن الغربة قد قربت بين قلبيهما ، فأما هو فغريب من مصر ، وأما هى فغريبة من فارسوفيا ، ثم تأخذ فى تذكر بيتها ، الذى خلفته وراءها هنالك على قمة صخرة تشرف على بحيرة كانت تقضى أمسياتها محدقة فيها

ومسترسلة مع الأحلام .

عند ذلك تثور ذكرياته هو أيضا ، ويلتفت بقلبه وعقله إلى الأهرام والنيل . ويتمنى لو كانا معا هناك يتنزهان على صفحته في زورق ، والنجوم تسبح خلفهما ، والموج يروى لهما بعضا من غراميات كليوباترة ونزهاتها في النيل .

وكأن الشاعر قد وصل إلى قمة نشوته : نشوته بالخمر ، ونشوته بفاتنته الذهبية الشعر ، ونشوته بالذكريات التى تنثال عليه ، وتجعله يتمنى أن يقضى هو وحبيبته ليلة مثل هذه على صفحة النيل الخالد كما كانت تفعل كليوباترة مع أنطونيو ، فيهتف بالملاح أن «قف» حتى أتملى هذا الجمال الذى يبهر منى البصر والنفس ، هذا الجمال الذى يخيل لى أننى فى الجنة ، أليست هؤلاء الحسان الساحرات من حولى من حورياتها ؟ أليس هؤلاء الصبيان الذين يسعون فى خدمتنا ويعملون على إرضائهم ولدانها ؟ انظر إلى هذه الغادة اللينة الأعطاف الوضاءة الأسرة وقد أسلمت صدرها وخصرها لحبيبها وراحا يرقصان ويرقصان وقد نسيا الدنيا وكل شىء . قف أيها الملاح ، وليت الزمان هو كذلك يقف

معك فلا ينقضي ليلنا هذا ، إلى الأبد !

وما دام الشاعر قد وصل إلى قمة نشوته ، التي خيلت إليه أنه في الجنة بين الحور والولدان، فكيف يبالي بشيء ، أي شيء ؟ إن جندولهما يرقص ويشع ضياء وبهاء . وهنا يطلب من الملاح أن يمد للجندول في حبال الطرب حتى يرقص ما وسعه الرقص والحبور. وهنا يختتم الشاعر قصيدته بالأسف والحسرة ، متسائلا، بعد أن عاد إلى مصر ، وأصبح ذلك كله ذكريات ماضية طواها الزمان ، الذي يغتال كل مسرة : أين مني هذا كله ؟ أين أطياف الجمال ؟ أين موكب الغيد وعيد الكرنفال ؟ وهو نفس التساؤل المتحسر الذي كان يختم به كل مقطع ، وإن كان نوع فيه مرتين : هذه المرة ، وكذلك في المرة التي أنطق فيها حسناءه تتذكر بيتها وأحلامها على شاطئ البحيرة في مدينتها البعيدة من وراء الحدود ، فجاء هذا التنويع مفاجئا من جهة، ومناسبا للمقطع الذي ورد فيه من جهة أخرى، كما لا يخفى .

أقول : كيف يكون حكم د. شوقي ضيف على مثل هذه القصيدة صحيحا ، وهذا بناؤها ؟

فإذا انتقلنا إلى تحليل ما فيها من عواطف ،

فماذا نجد؟ إن القصيدة تصور الفرحة الغامرة التى كان يتقلب فيها الشاعر وهو يشاهد كل هذا الجمال من حوله: جمال الطبيعة فى الليل، وجمال الحور الحسان، ونشوة الراح وقد سرت فى لسانه، ولكن هذه الفرحة الغامرة يحيط بها طائف من الأسى. إن هذه الفرحة إنما تنتسب إلى الماضى، الذى ولى وانقضى، وليس إلى مرجعه من سبيل، أما الأسى فهو ابن الحاضر، حين يتلفت الشاعر حوله فلا يجد شيئا من هذه اللذائذ التى أسكرت حواسه وقلبه وخياله. وهذان هما قطبا الرحى فى حياتنا العاطفية، فنحن بين فرحة بالشىء الذى فى أيدينا، وبين حسرة وأسف عندما نفقده، ونحن لابد يوما فاقدوه، بل إن الشاعر، وهو فى قمة نشوته، تهيج ذكرياته، فيتلفت بعين خياله إلى بلاده البعيدة، فيلمس قلبه إصبع من الأسى، ويتمنى لو أنه الآن هناك. غير أنه يتمنى أيضا لو كانت معه فاتنته ذات الشعر الذهبى. فانظر كيف عندما يبلغ الإنسان أقصى درجات النشوة يلامس أولى درجات الأسى؟

قلت والنشوة تسرى فى لسانى: هاجت الذكرى، فأين الهرمان؟
أين وادى السحر صداح المغانى: أين ماء النيل، أين الضفتان؟

آه لوكنت معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم إثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كيلوباتره

وانظر كيف تصطدم يد الشاعر - عن غير قصد - بسر الحياة ! أو يحق بعد ذلك أن يقال إن هذه القصيدة إنما هي مجرد ضجيج ألفاظ خلابة ؟ فأين هي إذن تلك القصائد التي تسبح بنا في أعماق النفس البشرية لنراها وهي تتأرجح بين الحبور والأسى ، وبين الرضا والقلق ؟ ثم إن القصيدة هي لحن موسيقي رائع ، أنغامه غزل ، ونشوة راح ، ودلال ، ولباقة في تصريف فنون الكلام مع الغيد الحسان ، وشعور بالغربة ، وحنين إلى الوطن ، وتوق إلى السعادة الخالصة التي يتصور الشاعر للحظة أنه قابض عليها بيديه ، فيروح يتغنى بحظه الهنيء ، ليفيق في نهاية المطاف إلى أنها مجرد تعلات وأوهام .

إنني - وأنا المتدين - أجد لهذه القصيدة (وما تشتمل عليه من جملة العواطف التي فصلتها آنفاً ، وما تكشفه لنا من حقيقة النفس الإنسانية في سعيها نحو المتعة وقلقها حين تشعر - ولو شعوراً خفياً - وهي في قمة هذه المتعة ، أن لا شيء من ذلك

دائم »، أثرا فى نفسى قويا ، ألست بشرايهفو إلى اللذة والسعادة ، وإن كنت أحاول جهدى أن أصبر أملا فى أن أنالهما فى الجنة مصفّاتين من النقص والشوائب ؟ إن الشاعر، برغم حديثه عن الراح والغيد الحسان الراقصات ، لم يسف ولو فى جملة واحدة ، وهو ما يساعدنى على أن أرى فيها رمزا (أعرف أن الشاعر لم يقصده) على ما ننشده نحن البشر جميعا من لذة وسعادة مطلقتين . ولا يتحرجن أحد من مثل هذا التوجيه الرمزى ، فإن الدين ، حين يعد الصالحين بنعيم الجنة ، إنما يعدهم بألوان من الطيبات هذه اللذائذ هى بعض منها (بيد أنها هناك تخلو من حرقة الأسى وعضة الأسف !)

أما الصور فإنها تنبع جميعا من الجو النفسى الذى يرفرف على تلك المقاطع التى ترسم لنا نشوة الكاتب بما رآه واحتساه فى ذلك الكرنفال العجيب . إن الشاعر منتش بتملى جمال الفاتنات ذات الشعور الذهبية وهن يستضحكن تارة ، ويغازلنه ويغازلهن تارة ، ويرقصن أمامه أو معه تارة أخرى ، وهو أيضا منتش بالراح التى يتساقاها هو وحسناؤه القارسوفية . وبسبب هذه النشوة فإن كل شىء يبصره أو يتخيله يكتسب خفة غير طبيعية ، إنه

ليس وحده الذى شعشعت فى رأسه ، بل فى لسانه ، الراح ، بل إن الكون كله قد شرب معه وثمل :

انظر كيف أن الكرم يتشهى ، من جمال الكأس وصفائها ، أن يكون خمرا يصب فيها . انظر كيف أن هذه الكأس ، التى يهفو إليها الكرم ، تهفو هى بدورها للثم ثغر الحبيبة . انظر كيف أن الأقداح قد ذابت نشوة ورقة فى يد الساقى فهو لا يصب فيها الراح وإنما يمزجها بها . انظر كيف أن عطر فاتنته قد بدا له وكأن قد ذوب فى الكأس التى يرشف منها . فيا لها نشوة تلك التى جعلت العطر والراح والأقداح شيئا واحدا ، يغلبه على نفسه فلا يبصر إلا لحظته الراهنة ، وينسى الزمن والتاريخ ، ويعد ما ضاع من عمره قبل هذا اللقاء هباء منثورا . ويا لها نشوة تلك التى (لا تسرى فى الكيان ، كما يقول الشعراء الآخرون بل) فى اللسان . أليس لسان الشاعر هو كل شىء فى حياته ؟ فلم لا يكون هذا اللسان شخصية مستقلة تسرى فيها النشوة كما تسرى فى بنى البشر ؟ وانظر كيف يخف الزورق ، ويختزل ، بتأثير النشوة التى فاضت على الكون كله ، إلى شراع ، مجرد شراع . وانظر إلى النجوم كيف تنتشى وتخف فتترك مداراتها وتهوى فى الفضاء لتسبح فى إثر شراع الحبيبين

الوالهين . وانظر إلى الجندول تستخفه النشوة فيرقص ، فلا يكتفى الشاعر بهذا ، بل يطلب من الملاح أن يمد لجندوله فى حبال الرقص :

رقص الجندول كالنجم الوضى ∴ فاشد يا ملاح بالصوت الشجى
وترنم بالنشيد الوثنى ∴ هذه الليلة حلم العبقرى

شاعت الفرحة فيها والمسره
وجلا الحب على العشاق سره
يمنة تمل بى على الماء ويسره
إن للجندول تحت الليل سحره

ولكننا ، بعد هذه النشوة التى جرفت كل شىء ، نفيق مع الشاعر فى نهاية المطاف لنتساءل فى حسرة والهة :

أين يا ڤينيسيا تلك الجالى؟ ∴ أين عشاقك سمار الليالى؟
أين من عينى أطياف الجمال ∴ موكب الغيد وعيد الكرنفال؟

يا عروس البحر يا حلم الخيال .

ونتساءل أيضا فى استنكار عنيف :

أمثل هذه القصيدة يقال إنها ليست إلا ضجيج ألفاظ خلابة ؟ أمن الحق أن يحكم على علي محمود طه بأنه « لم يكن يعرف تحقيق معانيه وأفكاره ، فهو لا يعيش وسط أفكار ومعان ، وإنما يعيش وسط ألفاظ وكلمات ، وهو يؤدى هذه الكلمات والألفاظ أداء شعريا بديعا ، بما كان يملك من

موسيقى حلوة ... إنك لو أعدت النظر فيها لم تجد إلا ألفاظا خلابة قد تكدست وترابطت فى أوزان وقواف . وانظر هذه الألفاظ : المجالى ، عروس البحر ... ، موكب العيد ... ، الجندول فى عرض القنال ، كأس وكرم وخمرة ، الحبيب وثغره ، الساقى والراح والأقداح ... ، شراع وموج ... ، فإنها تستطيع بمجرد ذكرها أن تؤدى إليك مجموعة الانفعالات والتأثيرات التى يؤديها على محمود طه بقصيدته أو أغنيته ... وحاول أن تكتب المعانى التى نسق منها أو فيها هذه الكلمات فإنك ستجدها معانى محدودة . وحاول أكثر من ذلك أن تترجمها فإنك ستجد عسرا ، لأن ما نظمه على محمود طه شىء لا يترجم ، إذ الألفاظ وحدها لا تصلح للترجمة ”(*)

الحق أنى لا أدرى ماذا يقصد الأستاذ الدكتور حين يصف على محمود طه بأنه لم يكن يعرف تحقيق معانيه ، وحين يؤكد أننا إن حاولنا كتابة المعانى التى نسق منها أو فيها كلماته التى ذكر بعضها (واجتزأنا نحن ببعض ما ذكره هو) فستجدها معانى محدودة ، إن الشعر ليس كتابا مدرسيا ينبغى أن يُحشى بأكبر

(*) نفسه ص / ٢٠٤ - ٢٠٥ .

قدر من الأفكار والمعلومات . وقد تدور القصيدة حول فكرة واحدة ، بل ربما كان مدارها حول عاطفة أو انفعال وقتي ، ومع ذلك تكون قصيدة بديعة، وإلا فما تلك الفكرة التي تدور حولها مقطوعات ابن الرومي مثلا في السخرية من اللحي؟ أو ما تلك الفكرة التي تعالجها قصيدة العقاد « في رثاء طفلة »، التي شهد بروعتها ألد أعدائه د. محمد مندور ، وعدها من عيون الشعر؟ أو تلك الفكرة التي تتضمنها قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه ، وهي غرة من غرر الشعر في العالم كله قديمه وحديثه وشرقيه وغربيه ، أو قصيدة ابن زيدون في استرحام مؤلمته وملهمته ولادة بنت المستكفي ، هذه القصيدة التي سيفنى الزمان ولن تفنى؟

أما قول الأستاذ الدكتور بأن القصيدة ليست إلا مجاميع من الألفاظ التي من شأنها - إذا ذكرت - أن تؤدي للقارئ مجموعة الانفعالات والتأثيرات التي يؤديها على محمود طه بقصيدته أو أغنيته ، فيؤسفني ، وأنا المحب للدكتور شوقي ضيف ، أن أخالفه فيها مخالفة عنيفة. إن هذه الألفاظ والتعبيرات وملايين مثلها موجودة في « لسان العرب » ، ولكنها لا تستطيع

وإن انطبقت السماء على الأرض، أن تجعل من «لسان العرب» قصيدة كقصيدة الجندول، ولا حتى منظومة كألفية ابن مالك. إن هناك مئات بل آلافا من القصائد قد حشى ناظموها فيها كثيرا من مثل هذه التعبيرات، ولكنها لا تعد من الشعر الجيد، بله من هذا الشعر المبدع الذى يدير الرءوس ويسحر القلوب ويشده الخيال. والسبب؟ هو أن هذه التعبيرات قد اجتلبت اجتلابا من محفوظ الناظم أو اعتسفها ولم يقبسها من ضرام القلب، ولم تثرها فى نفسها مثل هذه التجربة الشعرية التى مر بها على محمود طه، واختمرت فى نفسه اختمارا جعلته يلمس فيها سر الحياة وتعانق البهجة والأسى فيها. إن الأستاذ الدكتور قد أورد مثلا كلمتى «شراع وموج» وعدهما مثالا على الألفاظ التى تؤدى إلينا انفعالات وتأثيرات معينة، مع أنها فارغتان من المضمون. والحقيقة أننا لو رحنا نتطوح يمينا ويسارا ثلاثة أيام بلياليها مرددين كالمجاذيب هاتين اللفظتين لما أثارتا فينا أى انفعال ولما كان لها فى نفوسنا أى تأثير. إن القارئ ليستطيع أن يدرك الفرق بين قول الناقد «شراع وموج»، وبين قول الشاعر، وهو الذى ينبغى أن نحاسبه على أساسه (لا على

أساس هذا الاختزال القاتل الذى من شأنه أن يحول أجمل الفاتنات إلى عظام متناثرة) :

آه لوكنت معى نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم إثره
حيث يروى الموج فى أرخم نبره
حلم ليل من ليالى كيلوباتره

أين من عينى هاتيك المجالى .:. ياعروس البحر ياحلم الخيال ؟

لقد سبق أن وضعنا هذه الأبيات وما فيها من صور باهرة فى سياقها من جو القصيدة ، وهو جو النشوة التى تحف لها حواس الشاعر وخياله وكل عناصر الوجود . ولكن انظر كيف يمسخ الناقد هذا كله ، ويحوله إلى كلمتين اثنتين لارابط بينهما غير واو العطف « شراع وموج » !

أما ادعاؤه بأن الشاعر فى قوله « أنا من ضيع فى الأوهام عمره » ... إلخ لم يفعل أكثر من إعادة نظم بيت شوقى :

« لا أمس من عمر الزمان ولاغد .:. جمع الزمان فكان يوم رضاك »(*)

فهو عود إلى طريقة بعض القدماء فى المقارنات الشعرية. ومقطع الحق فى هذا أن العبرة بالصياغة وبمساهمة الصورة فى خلق الجو النفسى ، وهو ما نجح فيه شاعرنا

(*) نفسه ص/٢٠٥ .

أيما نجاح ، حتى إنك لتقرأ كلامه وكلام شوقي فلا تلتفت إلى السرقة المدعاة ؛ لأن على محمود طه قد أتى بشيء جديد .

والعجيب أن الأستاذ الدكتور بعد هذا كله يقول عن الشاعر وألفاظه : « وهو يؤدي هذه الكلمات والألفاظ أداء شعريا بديعا بما كان يملك من موسيقى حلوة » . والواقع أن موسيقى الشعر لا يمكن أن يكون لها مثل هذا الأثر إلا إذا تفاعلت مع بقية عناصر التجربة الشعرية في نفس شاعر مفلق . إن الموسيقى الشعرية ليست شيئا معلقا في الهواء يستطيع الناظم أن يمد يده ويأتي به ويلصقه على ما نظم ، اللهم إلا إذا كان الأستاذ الدكتور يقصد بحور الشعر المجردة : « مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن » وهلم جرا ، وهذه طبعا لا تثير في النفس أي شيء ، وإلا لكانت كتب العروض « شعرا بديعا » بما تضم « من موسيقى حلوة » ، وهو ما لا يقول به أحد .

وبعد فإني أحب أن أقارن بين الموسيقى في هذه القصيدة وفي قصيدة العقاد « سلع الدكاكين » وبينها فيما يسمى « بالشعر الجديد » . إنها هنا ، برغم التجديد في توزيع القوافي ، تجري على نسق واحد ، مما يكثف إحساسنا بها ، أما في

« الشعر الجديد » فإن نزوة الشاعر (وإن ادّعوا أن المضمون هو الذى يفرض الشكل الموسيقى) هى التى تتحكم فى توزيع القافية وفى عدد التفعيلات، فلا تطرد على نسق واحد ، مما من شأنه أن يفقد الموسيقى ما كانت تتمتع به فيما يسمى « بالشعر القديم » تلبيده وحاضره من تكثيف وتركيز وغنى.
ويكفى هذا الآن.

إلى صورة - فدوى طوقان

اذهبي، واعبُري الصحارى إليهِ
فإذا ما احتواكِ بين يديهِ
ولمحتِ الأشواقَ في مُقلتيهِ
ماثلاتٍ أشعّةً وظلالا
مُفعماتٍ ضراعةً وابتهالا

فاحذري، لا تُعبّري، لا تبوحي
لا تُبيني تأثُّرًا وانفعالا
واكتُمي عنهُ ما يُزلزِلُ روحي
منهُ، واطوي هوايَ عن عينيهِ

★ ★ ★

هُوَ لي فتنةٌ، ولكنْ دعيهِ
مُستفزًّا، يشُكُّ في حُبِّيهِ
ليس يدري بما يؤجّجُ صدري
من حريقٍ مُدمّرٍ مُستطيرِ
وامثُلي أنتِ صورةً بكماءَ
وجهُها خامدٌ.. بلا تعبيرِ
ميّتُ القلبِ والهوى والشعورِ

★ ★ ★

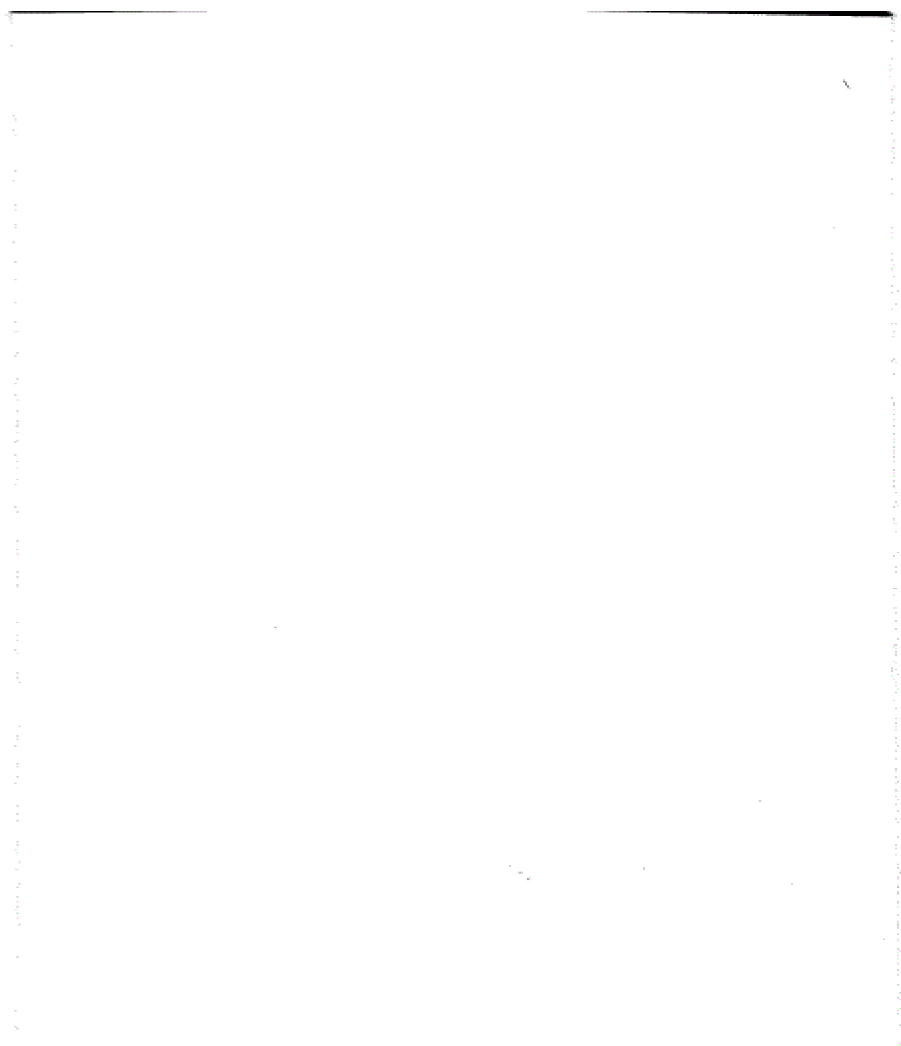
فَإِذَا اللَّيْلُ سَفَّ مِنْهُ الْجَنَاحُ
وَمَضَتْ فِي انسِرَاحِهَا الأَرْوَاحُ
تَتَلاقَى عَلَى مِهَادِ الأَثِيرِ
عَبْرَ آفَاقِ عَالَمٍ مَسْحُورِ
عَالَمِ الحُلْمِ ، مَسْبَحِ اللَّاشُعُورِ
فَاسْبِقِي أَنْتِ كُلَّ حُلْمٍ إِلَيْهِ
وَاسْتَقِرِّي هُنَاكَ فِي جَفْنَيْهِ
عَانِقِي رُوحَهُ ، وَرِفِّي عَلَيْهِ

أَنْشِدِيهِ شِعْرِي وَغَنِّي لَحُونِي
فِي هَوَاهُ ، بُثِّيهِ كُلَّ شُجُونِي
صَوِّرِي لَهْفَتِي لَهُ وَحَنِينِي
حَدِّثِيهِ عَنْ صَبْوَتِي ، عَنْ جُنُونِي
حَدِّثِيهِ .. حتى يَلُوحَ الصَّبَاحُ
فَإِذَا قَبَّلَ السَّنَا عَيْنَيْهِ
وَصَحَا ، لَمْ يَجِدْ هُنَاكَ لَدَيْهِ
غَيْرَ « لاشيء » مَاثِلاً فِي يَدَيْهِ
وَارْجِعِي أَنْتِ صُورَةً بَكْمَاءَ
وجهها خامِدٌ بِلَا تَعْبِيرِ
ميت القلبِ والهَوَى والشعورِ

* * *

هَكَذَا وَلْيَظَلْ حُبِّيَ سِرًّا
غَامِضًا ، إِنَّ لِلْغُمُوضِ لَسِحْرَا
آسِرًا يَجْذِبُ النُّفُوسَ إِلَيْهِ
حَيْثُ تَبْقَى مَشْدُودَةً فِي يَدَيْهِ
لَيْسَ تَقْوَى عَلَى الفَكَاكِ ، فَكُونِي
أَنْتِ مِثْلِي لَدَيْهِ عُمْقًا وَغَوْرَا
هَكَذَا ، وَلْيَظَلَّ نَهْبَ الظُّنُونِ
تَائِهًا بَيْنَ شَكِّهِ وَالْيَقِينِ

———★———★———★———



قصيدة « إلى صورة » للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان من أحلى القصائد التى قرأتها فى تصوير مناورة حواء الأبدية للرجل : تتصدى له وتغريه ولكنها لا تتكلم ، بل تكتم رغبتها ، وتلوذ بالصمت والحياء ، متسربلة بالغموض الذى يضفى عليها سحرا ، ويشعل شوق الرجل إليها . والصورة التى تحدثها الشاعرة فى هذه القصيدة تذكرنى بشعرة معاوية التى تصل بينه وبين الناس : « إذا أرخوها شددت ، وإذا شدوها أرخيت » . لعبة طريفة غير أنه يقوم عليها أحيد الجد .

والشاعرة تطلب من صورتها أن تعبر الصحارى إلى حبيبها النائى ، لتخايله حيث هو ، وعليها أن ترقب الموقف قبل أن تقدم على أى تصرف ، فإذا رأت فى عينيه الشوق والضراعة والابتهال ، فعليها أن تلوذ بالصمت ولا تحدث عما فى قلب صاحبتها التى أرسلتها من حب عنيف يزلزل كيانها . إن الشاعرة تحبه بل تفتتن به ، ولكنها تريد أن يظل مستفزا غير متيقن من شىء ، لأن يقينه سوف يضعف جذوة الحب المشتعل فى أعماقه ، فلا شىء

جديرباشعال الحب وزيادة ضرامه غيرالمخاوف والهواجس . من هنا كان الدور الذى على الصورة أن تؤديه أن تبدو له جامدة الوجه ، خامدة المشاعر ، كأن ليس هناك حب .

غير أن الهواجس إذا كانت تزيد لهيب الحب، فإن شدة اليأس ولوعته قد تقتلانه ؛ لذا فإن الشاعرة ترخى الشعرة حتى لاتنقطع ، ولكن كيف ؟ ليس فى اليقظة ، بل فى المنام .. إن للأحلام عذوبتها وروعتها، وعلى الصورة أن تؤدى دورا آخر يطمعه ويطرد عنه اليأس ، فترف عليه كما ترف الفراشة على أفواف الزهر ، وتغنيه بأشواق صاحبتها وأحزانها ، وتحكى له ما تعانيه من تباريح الحب وعذابه .

وكما أن لليل آخرا ، فكذلك لهذا الدور آخر، إذ عندما يبزغ الضياء ، ويقبل جفنى حبيبها، ويصحو هو ينظر فى يديه آملا أن يجد فيهما ما كان رآه فى الحلم وسمعه ، فعلى الصورة أن ترجع كما كانت ، جامدة الوجه ، خامدة المشاعر، كأن ليس هناك حب .

وهكذا دواليك ، فاللعبة حلوة ، والعاقبة مضمونة ، والترجح بين الشك واليقين كفيل بإبقائه أسيرا فى قيد الحب لايستطيع منه فكاكا.

إنها براعة الأنثى ، أو هى كما يقول القرآن "كيدهن العظيم" ! والقصيدة كلها (لفظا ومعنى وتصويرا) مجنحة مرفرفة ، كل ما فيها يخف ويطير فى الهواء ؛ فالألفاظ سهلة عذبة رقيقة، وفى المعنى طرافة لا أعرف أن الشاعرة سبقت إليه ، والصور تتفرع كلها من أصل واحد، هو أن صورة الشاعر تتحول إلى كائن حى يأخذ من الإنسان إدراكه ومقدرته على التمثيل، ويأخذ من الفراشة جناحيها ترفرفان بهما على الحبيب النائى وهو غارق فى أحلامه السعيدة. وسنقف عند بعض الأبيات نحللها ونتذوق ما فيها من فن بارع :

اذهبى ، واعبرى الصحارى إليه
فإذا ما احتواك بين يديه
ولمحت الأشواق فى مقلتيه
ما تجلت أشعة وظلالا
مفعمات ضراعة وابتهالا

فاحذرى ، لا تعبرى ، لا تبوحى
لا تبينى تأثرا وانفعالا
واكتمى عنه ما يزلزل روحى
منه ، واطوى هواى عن عينيه !

إن الشاعرة تطلب من صورتها عدة أشياء ، والقارئ

يلاحظ كيف أن هذه الأشياء تتفاوت في خطرها. فحين تطلب منها أن تذهب وتعبر الصحارى إليه لا تقف عند ذلك كثيرا ولا قليلا، ولكن عندما تحذرها من أن يخونها لسانها فتبوح له بما تعانيه صاحبتها من لظى الحب وحرقاته نجدها تلح على هذا الأمر طويلا: (احذرى - لا تعبرى - لا تبوحى - لا تبينى - اكتمى - اطوى)، إلا أن الطريف في الأمر أنها - وإن اشتدت في التحذير وأسرفت في التنبيه - قد غلبها حبها على نفسها، فاندفعت تكشف عما يزلزل روحها من هوى.

وأرجو ألا تفوت القارئ هذه اللفظة (احتواك) وما توحيه من شوق جارف إلى ذراعى حبيبها تسقطه الشاعرة على صورتها. وكذلك هذه الصورة:

ولمحت الأشواق في مقلتيه
مائجات أشعة وظلالا

وكيف تحولت المقلتان إلى بحر واسع عميق مصطخب الأمواج، وأى أمواج؟ أمواج من أشعة وظلال. وليتنبه القارئ إلى كلمة (مفعمات) بما توحى به من شدة الامتلاء.

وأحب أن يرجع القارئ إلى نظام القافية في هذه القصيدة، ففيه قدر من التجديد، لكن فيه - إلى جانب ذلك - تجاوبا كتجاوب الأصداء،

يتلاءم مع موضوع القصيدة، الذى يمكن أن يقال إنه هو أيضا تجاوب أصوات وأصداء: أصوات المحبين، وأصداء الحب، فهما متناثيان، وكل منهما ينادى الآخر، لا بصوت تسمعه الآذان، وإنما بخناجر القلب، وهتافات الضمير.

وقد لخصت الشاعرة موضوع القصيدة فى كلمة للشاعر الفرنسى (فيكتور هيجو)، قدمتها بها هى « لا تتكلم .. إن التفسير يقلل من طرافة الموضوع »، غير أن الشاعرة - وإن نصحت صورتها بألا تتكلم فى يقظة حبيبها - قد طلبت منها أن تتكلم بل أن تكثر الكلام حين ينام، فهل تراها خرجت عما قاله الشاعر الفرنسى؟ أبدا، فإن كلام الأحلام لا يعد تفسيرا، لأنه هو ذاته محتاج إلى تفسير.

عكاز في الجحيم - بدر شاكر السياب

وبقيت أدورْ
حول الطاحونة من ألمي
ثوْرًا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثورْ
والناس تسير إلى القمم
لكني أعجز عن سيرٍ - ويلاه - على قدمي
وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألمِ
وإلى العدمِ!!
وأقول سيأتيني يوم من بعد شهور
أو بعد سنين من السقمِ
أو بعد دهور!!
فأسير... أسير على قدمي
عكان في يديَ اليمنى
عكاز؟.. بل عكازانِ
تحت الإبطين يعينانِ
جسما من أوجاع... يَفْنَى
طَلَلاً يغشاه مسيل دمِ
وأسير... أسير على قدمي!!...
لو كان الدرب إلى القبرِ
الظلمة والدود الفرّاس بألف فمِ

يمتد أمامى فى أقصى أركان الدنيا .. فى نخرٍ
أو وادٍ أظلم أو جبلٍ عالٍ
لسعيت إليه على رأسى أو هدبى أو ظهرى
وشققت إلى سقى دربى ودحوت الأبواب السودا
وصرخت بوجه موكلها
لم تترك بابك مسدودا؟؟ ...
ولتدع شياطين النار
تقتنص من الجسد الهارى
تقتص من الجرح العارى
ولتأتِ صقورك تفترس العينين وتنهش القلبا
فهنا لا يشمت بى جارى
أو تهتف عاهرة مرت من نصف الليل على دارى :
« بيت المشلول هنا ، أمسى لا يملك أكلا أو شربا
وسيرمون غدا بنتيه وزوجته دربا
وفتاه الطفلَ إذا لم يدفع متراكم إيجارِ »
انثرنى ، ويكَ ، أباديدا
وافتح بابك لا تتركه أمام شقائى مسدودا
ولتُطْعِمْ جسمىَ للنارِ !!

ليست هذه هى القصيدة الوحيدة للمرحوم بدر شاكر السياب التى يثور فيها على قدره وألمه ومرضه، الذى ربطه فى سريره ، وحرمه من نعمة الحركة والحرية والانطلاق فى كون الله الواسع العريض، والاستمتاع بالحياة فى صحة وعافية . وهو حين يثور هذه الثورة ينسى نفسه ، وربما خاطب مولاه سبحانه بما لا يليق . ولست هنا أدافع ، ولا أستطيع، عمن يجدفون فى حق ربهم ، وإن كنت أيضا لا أستطيع أن أنسى الضعف الذى خلقنا الله عليه ، هذا الضعف الذى لا يسعفنا أحيانا فى النائبات ، والذى يقول فى مثله الشاعر :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا ∴ فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا

والذى خان عزيمة الشاعر ، وتخلى عنه ، وتركه يتلوى بين أضراس الألم الطحون . ترى أيضيق عفو الله عنه وهو مولاه وخالقه ؟ إن جلال الله سبحانه فوق السماوات العلى لا يطاله تجديف مكابر، أو سخط يائس يائس . ثم إن مثل هذه الثورة ليس لها إلا دلالة واحدة ، هى أن الثائر يعرف أن له ربا ، وأن كل شىء بقضائه وقدره ، وأن

بيده مقاليد الأمور، وأن الشفاء والفرج في يده ذات الجلال والإكرام، فهل بعد ذلك إيمان؟ إنه الإيمان ممزوجا بالضعف واليأس. وليرحم الله الرحيم ضعفنا جميعا، وإلا فنحن الخاسرون.

أود، قبل أن أمضي في هذه الدراسة أبعد من هذا، أن أذكر للقارئ الكريم أن قلمي قد جرى بالسطور السابقة على غير إرادة مني تقريبا؛ وذلك أني أنطلق في دراساتي النقدية بل وكل ما أكتب من منطلق إسلامي (على قدر ما أفهم الإسلام وأتذوقه)، ولا أستطيع بل لا أظن أنه ينبغي أن أحاول من ذلك فكاكا، فإن الكيان الإنساني هو شيء واحد، وإن تعددت مظاهره من تفكير وشعور وخلق ... إلخ. ومن ثمة فإني لا أفهم كيف يمكن ناقدا مسلما مثلا أن ينسى أنه مسلم وهو يتناول عملا أدبيا بالنقد والتحليل والتذوق، بحجة أن للأدب مجاله وللأخلاق مجالها. لقد وضحت في مقدمة كتابي « فصول من النقد القصصي »، وفي بعض فصول ذلك الكتاب أنني لا أريد أن يتحول الأديب إلى واعظ، ولكني في نفس الوقت لا أحب له أن يدعو إلى هدم الخلق الفاضل الكريم الذي لا تنهض المجتمعات ولا تتقدم إلا على أساسه، تحت شبهة الفصل التام بين

الأخلاق والأدب . كذلك (وهذا هو ما يهمنا هنا) فإن كيفية تذوق الناقد المسلم لمثل القصيدة التي بين أيدينا لهي من القضايا التي تشغلني دائما. إننا لو تعمقنا دراسة الطبيعة البشرية ، وحدود قدراتها ، ودلالة ما يصدر عنها من قول وسلوك، ووضعنا في الاعتبار رحمة الله الواسعة فإن ذلك من شأنه أن يعيننا على اتخاذ موقف سليم من هذه المسألة . إنني أومن بالله سبحانه وتعالى، ولا أحب لأي مخلوق أن ينسى حدوده ويتطاول على مقام العزة الإلهية مثلا ، بيد أني في ذات الوقت لا أنسى أن الضعف البشري قد يتسلط على إنسان ما تسلطا يكاد يلغي عقله وإرادته . ثم إن رحمة الله ، كما قلت ، واسعة . ومن يدري فربما غفر له سبحانه عجزه وضعفه .

فهذا من ناحية الفكرة والجو النفسي الذي يسود القصيدة ، فماذا عن بنائها الفني؟ إن الشاعر يتحدث في البداية عن عجزه أمام الألم ، ويقارن بين نفسه وبين الآخرين : إنه مسجون في سريره لا يستطيع أن يبارحه ، بينما هؤلاء يقدرون ، لا على المشي فحسب ، بل على الضرب في الجبال والتصعيد نحو قممها . وهو يحاول أن يقنع نفسه بأنه قد يأتي عليه يوم يمكنه أن

يسير فيه بعكازٍ أو عكازين. وهو يتمنى أن لو انفتح أمامه طريق، أي طريق، حتى لو كان مؤديا إلى القبر حيث يفترسه الدود وينهشه نهشا، وحتى لو كتب عليه أن يكون سيره في هذا الطريق على رأسه أو ظهره أو أهدابه. إنه يريد أن يذهب إلى هناك ليصرخ بأعلى صوته في زبانية الجحيم أن افتحوا الأبواب، واقتصوا من جسدي، وأطلقوا صقوركم تفترس عيني وقلبي. ولكن لم كل ذلك؟ فيكون رده:

فهنا لا يشمت بي جاري
أو تهتف عاهرة مرت من نصف الليل على داري:
«بيت المشلول هنا، أمسى لا يملك أكلا أو شربا
وسيرمون غدا بنتيه وزوجته دربا
وفتاه الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجارِ».

ونحن لو حاكمناه إلى المنطق لظلمناه. إن آلامه تبرح به أشد التبريح، وهو ينظر إلى المستقبل فيجده أسود كئيبا، فتتداعى نفسه، وتنهار تحت ثقل هذه الضربات العنيفة المتلاحقة، ويفقد رشده. ومن هنا كان الحجاج المنطقي لا يفيد، وإلا فكيف يحاول أن يهرب من هذه الآلام وهي رغم بشاعتها لا تقاس بما يتطلع إلى ما يتمنى من زبانية الجحيم أن يصبوه عليه من عذاب؟ إن السبب

الذى ذكره من شماتة الجار وتعريض العاهرة بعجزه عن توفير القوت لأولاده ودفع إيجار المسكن لا يسوغ كل هذا، فما من واحد منا، مهما تكن مكانته الاجتماعية ومقدرته المادية، إلا وهو يتعرض لشىء من هذا أو ما يشبهه. مرة أخرى أقول إن من الظلم أن نحاكم شاعرنا إلى المنطق.

ولنحاول، بعد أن ألقينا نظرة على بناء القصيدة وجوها النفسى، أن نقف أمام ما فيها من صور وأخيلة ونرى مدى ملاءمتها لهذا كله، إذ إن الفكرة أو الأفكار الرئيسية والجو النفسى الذى يلف القصيدة هما اللذان يحددان قيمة الصور الجزئية، إن الشاعر يقول فى مطلع قصيدته:

وبقيت أدور
حول الطاحونة من ألمى
ثورا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثور

ويبدو لى أن الشاعر لم يوفق فى هاتين الصورتين، فالثور يرتبط، أول ما يرتبط، فى أذهاننا ونفوسنا بالقوة وتحمل ضروب العمل الشاق. وكذلك الصخرة عادة ما ترمز، فى مثل هذا السياق، إلى الصلابة والتماسك. وبالطبع لا يقصد الشاعر شيئا من هذا ولا ذاك على الإطلاق.

قد يقال إن الشاعر يقصد فى تشبيه نفسه بالثور والصخرة أنه لا يشكو، ولا أحب أن أجادل فى هذا، ولكنى أؤكد أيضا أن الثور والصخرة يوحيان، قبل ذلك، بالقوة والصلابة وعدم الضعف أمام هذه المشاق، وهو ما يناقض ما يريد الشاعر أن يقوله. لا، بل إن كل ما سيقوله بعد ذلك ينسف ادعاءه بأنه لا يشكو ولا يتبرم، وإلا فماذا نسمى ثورته على سريره الذى يبدع فى وصفه حين يصوره مرة سجنا، ومرة قبرا، ومرة منفى. وأى منفى؟ إنه منفى معنوى لا يحتاج إلى أن يغادر معه المكان، ولو لنصف متر، إنه نفى من الراحة إلى العذاب، بل إلى العدم، لأن حياة بهذا الشقاء الذى كان الشاعر يحسه، حتى لو كان شعوره به مبالغا فيه (إذ العبرة بشعوره هو، لأنه هو الذى يعيش المصيبة لا نحن) خير منها العدم. وانظر كيف يتدرج الشاعر فى وصف سريره بادئا بتصويره على أنه سجن، ومثنيا بأنه تابوت (والموت خطوة أو خطوات أبعد من السجن)، ومثلثا بأنه الطريق إلى العدم، والعدم أفدح من الموت، فإن بعد الموت (عند من يؤمن بالله، والشاعر من هؤلاء المؤمنين) على أى حال بعثا.

وتأمل أيضا هذا التدرج فى أمنية الشاعر فى الشفاء (وإن كفكف من هذه الأمنية، وجعل أقصى ما يتوقعه هو أن يقدر على السير بعكاز):
وأقول: سيأتينى يوم من بعد شهور
أو بعد سنين من السقم
أو بعد دهور
فأسير... أسير على قدمى ... إلخ
فهو يأمل أن يكون قادرا على المشى بعد عدة شهور ثم لا يلبث أن يفيق إلى وضعه، الذى لا يرجى معه مثل هذا البرء (الناقص) بتلك السرعة، فيجعل هذه الشهور سنين، ليعود مرة أخرى فيستبعد أن يتم ذلك قبل مرور دهور طويلة. وكذلك تأمل تكريره الفعل «أسير»، وليس التكرير هنا للتأكيد (أو ليس للتأكيد فقط)، وإنما هو أولا للدلالة على استمرار السير، وكأن الشاعر لا يصدق، حتى وهو يتخيل، أنه يمكن أن يقدر يوما على المشى، فإذا تصادف أن تحققت أمنيته فإن أول ما سيفعله هو أن يسير ويسير ويسير، فرحة بانفكاك قيود الشلل عن أطرافه. ثم انظر رابعة تدرجه أيضا من فكرة الاعتماد على عكاز واحد إلى الاعتماد على عكازين، فإن مرضه الفظيع لا ينفع معه عكاز فرد. ومع

ذلك فإنه يعود إلى تكرير الفعل « يسير » هنا أيضا مرة ثالثة ورابعة :

وأسير ... أسير على قدمي .

أما قوله بعد ذلك :

لو كان الدرب إلى القبر
الظلمة والدود الفراس بألف فم
يمتد أمامي في أقصى أركان الدنيا ، في نحرٍ
أو واد أظلم أو جبل عال
لسعيت إليه على رأسي أو هدبي أو ظهري ... إلخ

فإنه يبين لنا كيف ييئس الشاعر من عودة الحركة إلى قدميه ، وكيف أنه لم يعد قادرا على تحمل آلامه المضنية حتى إنه لو انفتح أمامه طريق إلى القبر والعدم فلن يفلت هذه الفرصة ، وسيسعى إلى هناك على رأسه أو على ظهره ... أو حتى على أهدابه، فيا لهذه الصورة المخيفة ، صورة الأشل المسلول وقد انتصب فوق أهدابه واستخدمها في السير والتنقل كما يستخدم قدميه . أرأيت صورة مثل هذه من قبل ؟ إلا أنني آخذ على الشاعر وصفه « واد » بكلمة « أظلم » ، وهي أفعل تفضيل من شأنه أن يجعلنا نتساءل : « أظلم من ماذا ؟ » . وإلى جانب هذا فلست أفهم فيم يمكن أن تقتص شياطين النار من جسد

الشاعر الهارى وجرحه العارى . إن هذه أول مرة أسمع فيها عن القصاص من المأثوم فى حقه ، لا لشىء إلا لأنه لا يريد أن يسمع ما يقوله عنه الشامتون به ، ثم لماذا اختار العاهرة بالذات وجعل لكلامها كل هذا التأثير على نفسه ؟ وكيف أنطقها بهذه العبارات الجزلة التى لا تعكس شيئا من شخصيتها ؟

بيت المشلول هنا ، أمسى لا يملك أكلا أو شربا

(إلى هنا ، والكلام عادى يقترب من لغة الحديث ، وإن لم يدل على شىء من شخصية المومس بالذات)

وسيرمون غدا بنتيه وزوجته دربا

(فهذا التركيب يذكرنا بقول إخوة يوسف عليه السلام فى القرآن فيما بينهم : « اطرحوه (أى يوسف) أرضا » ، وهو كما ترى تركيب جزل لا يصح فنيا سوقه على لسان مومس . وبالمثل قولها عقيب هذا :)

وفتاة الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجارِ

فتنكير « إيجار » هنا يبعد بالكلام عن لغة الحديث اليومية ، ولو عُرّفت لكان أفضل .

وفى نهاية القصيدة يعود الشاعر للإلحاح على خازن النار أن :

.. افتح بابك ، لا تتركه أمام شقائى مسدودا

(١٧٤) ولتطعم جسمي للنار .

فنتساءل : أإلى هذا الحد قد أضحت حياة الشاعر علقما حتى إنه حين يستجير منها يكون كالمستجير من الرمضاء بالنار؟

(١٧٥)

أحلام الفارس القديم

صلاح عبد الصبور

لو أننا كنا كغصني شجرة
الشمسُ أرضعتْ عروقَنا معا
والفجر روّانا ندىً معا
ثم اصطبغنا خضرة مزدهرة
حين استطلنا فاعتنقنا أذرُعا
وفي الربيع نكتسي ثيابنا الملوّنة
وفي الخريف، نخلعُ الثيابَ، نعرَى بدَنَا
ونستحمّ في الشتا، يدفئنا حنوُّنا

لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صُفِّيَتا من الرمال والمحار
تُوِّجتا سبيكةً من النهار والزَّبَدْ
أسلمتا العنان للتيار
يدفعنا من مهدنا للحدنا معا
في مِشيَةٍ راقصةٍ مُدَنْدِنَة
تشربنا سحابةٌ رقيقةْ
تذوب تحت ثغرِ شمسٍ حلوةٍ رفيقه
ثم نعود موجتين توأمين
أسلمتا العنان للتيار

في دورةٍ إلى الأبد
من البحار للسماءْ
من السماء للبحارْ

لو أننا كنا نُجيْمتين جارتينْ
من شرفةٍ واحدةٍ مطلعُنا
في غيمةٍ واحدةٍ مَضْجَعُنا
نضيء للعشاقِ وحدهم وللمسافرين
نحو ديار العشق والمحبةْ
وللحزانى الساهرين الحافظين مَوْثِقَ الأحبَّةْ
وحين يأفل الزمانُ ياحبيبتي
يدركُنا الأفولْ
وينطفي غرامنا الطويلُ بانطفائنا
يبعثنا الإلهُ في مساربِ الجنانِ دُرَّتين
بين حصىً كثيرْ
وقد يرانا مَلَكٌ إذ يَعْبُرُ السبيلْ
فينحني ، حين نشدّ عينَه إلى صفائنا
يلقطنا ، يمسحنا في ريشهِ ، يُعجبهُ بريقُنا
يرشقنا في المَفْرِقِ الطهور

لو أننا كنا جناحي نورسٍ رقيقْ
وناعمٍ ، لايَبْرَحُ المضيقْ

معلّقٍ على ذؤاباتِ السفنْ
يبشّر الملاح بالوصولْ
ويوقظ الحنين للأحبابِ والوطنْ
منقارُه يقتات بالنسيمْ
ويرتوى مِن عرق الغيومْ
وحينما يجِنُّ ليلُ البحر يطوينا معا ... معا
ثم ينامُ فوق قلعِ مركب قديمْ
يؤانسُ البحارةَ الذين أُرهقوا بغربة الديارْ
ويؤنسون خوفه وحَيْرَتَهْ
بالشّدْو والأشعارْ
والنفخ فى المزمارْ

لو أننا
لو أننا
لو أننا ، وآه من قسوة « لو »
يا فتنتى ، إذا افتتحنا بالمنى كلامَنا
لكننا ...
وآه من قسوتها « لكننا »
لأنها تقول فى حروفها الملفوفة المشتبكهْ
بأننا ننكر ما خَلَّفَتِ الأيامُ فى نفوسنا
نَوَدُّ لو نخلعُهُ
نود لو ننساه

نود لو نعيدهُ لِرَحِمِ الحياةْ
لكنني يا فتنتي مجرَّبٌ قعيدْ
على رصيفِ عالَمٍ يموج بالتخليطِ والقمامَهْ
كونٍ خلا من الوسامَهْ
أكسبني التعتيمَ والجهامه
حين سقطتُ فوقهُ في مطلعِ الصبا

قد كنتُ فيما فاتَ من أيامْ
يا فتنتي محاربًا مُصْلَبًا ، وفارسًا هُمَامْ
من قبلِ أن تدوسَ في فؤاديَ الأقدامْ
من قبل أن تجلدَني الشموسُ والصقيع
لكي تذلَّ كبريائيَ الرفيعْ
كنت أعيشُ في ربيعٍ خالدٍ ، أيِّ ربيعْ
وكنت إن بكيت هزَّني البكاءْ
وكنت عندما أحس بالرثاءْ
للبؤساء الضعفاءْ
أود لو أطعمتهم من قلبيَ الوجيعْ
وكنت عندما أرى المحيَّرينَ الضائعين
التائهينَ في الظلامْ
أود لو يحرقني ضَيَاعُهُم ، أودّ لو أضيءْ
وكنتُ إن ضحكتُ صافياً ، كأنني غديرْ
يَفتَرُّ عن ظِلِ النجومِ وجهُهُ الوَضِيءْ

ماذا جرى للفارسِ الهُمامْ ؟
انخلع القلبُ ، وولّى هاربا بلا زِمامْ
وانكسرتْ قوادِمُ الأحلامْ
يا مَن يدلُّ خطوتى على طريقِ الدمعةِ البريئةْ
يا مَن يدلُّ خطوتى على طريقِ الضحكةِ البريئةْ
لكَ السلام
لكَ السلام
أعطيك ما أعطتنىَ الدنيا من التجريبِ والمهارةْ
لقاءَ يوم واحدٍ من البكارةْ
لا ، ليس غيرَ « أنتَ » من يعيدُ لى للفارسِ القديمْ
دونَ ثمنْ
دون حسابِ الربحِ والخسارةْ

صافيةٌ أراكِ ياحبيبتى كأنما كبُرْتِ خارجَ الزمن
وحينما التقينا ياحبيبتى أيقنتُ أننا
مفترقان
وأننى سوف أظل واقفا بلا مكان
لو لم يُعِدْ لى حبُّكِ الرقيقُ للطهارةْ
فنعرف الحب كغصنىْ شجرةْ
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحىْ نورسٍ رقيقْ

(١٨٠)

عندئذٍ لانفترقْ
يضمنا معاً طريق
يضمنا معاً طريق

هذه القصيدة، كقصيدة البارودي وقصيدة شوقي، فيها التحليق والإسفاف، بيد أن التحليق والإسفاف فيها، على عكسهما في تينك القصيدتين، لا يمتزجان بل يتمايزان، فإن الشاعر يحلق حتى يكاد أن يلمس النجوم بيد به في نصفها الأول، الذي يتمنى فيه أمنياته الأربع البديعات تعبيرا وخيالا، ولكنه في النصف الثاني لا يستطيع جناحاه أن يحملاه عاليا بعيدا من الأرض.

إن الشاعر في هذه القصيدة يتذكر ماضيه القديم حين كان فارسا مغوارا، يجاهد في سبيل المحرومين والمستضعفين، ويقارن بينه وبين حاضره العاجز، بعد أن تبين له بالتجربة تلو التجربة، أنه لم يعد يستطيع أن يصنع لهم شيئا، فانسحب من الميدان إلى رصيف الحياة، واكتفى بالفرجة الحزينة على ما يشوه جمال شارع الوجود من قبح ودنس، وأخذ يجتر الأماني التي تدل بغاية الوضوح على مدى ما أصابه من إرهاق جعله لا يفكر في العودة إلى الميدان الذي انسحب منه، بل ينشد السكينة والهدوء والخلود في صحبة حبيبته، التي يتخيل نفسه

معها مرة غصنين متجاورين لا يفنيان ولا يفترقان على مدى الأزمان المتطاولة ، ومرة موجتين متعانقتين ترقصان جيئة وذهوبا ، حتى تتجزا وتستحيلا سحابة سرعان ما تنحل مطرا يسقط في البحر لتعود الموجتان تتعانقان وترقصان على تطاول الزمان ، ومرة ثالثة نجمتين متلاصقتين تطلان على العالم من هذا العلو السحيق ، حتى يفنى الزمان ، فيبعثهما الله درتين لامعتين في مسارب الجنان ، ومرة رابعة جناحي نورس رقيق ... إلخ .

وأحب أن أتناول القصيدة بهذا الترتيب ، فأبدأ بنصفها الثاني ، وذلك لسببين : الأول أن هذا هو الترتيب الطبيعي للأحداث ، وثانيهما أنني أفضل أن أختم تحليلي هذا بالإشارة إلى ما في القصيدة من جمال (فقد سلفت الإشارة في أول هذه الدراسة إلى أن النصف الثاني من القصيدة يقصر تقصيرا فاحشا عن نصفها الأول) إذ إن تأخير الإشارة إلى جوانب القوة في العمل الأدبي ، بل في أي شيء ، يبرزها ، وجوانب القوة والجمال في قصيدتنا هذه من قوة التأثير على نفسي بحيث إنني لا أرضى لها بأن يضيع أثرها إذا بدأت بالإشارة إليها ، ثم كَرَرْت عليها بإظهار ما في

القصيدة من جوانب الضعف والمؤاخذة .

إن شعراء ما يسمى بالشعر الجديد ونقاده يملأون الدنيا ادعاءً بأن النظام الموسيقى (الوزن والقافية) في الشعر القديم من شأنه أن يستعبد الشاعر ويجعله يملأ البيت بأى كلام أحيانا ، ويتحمل الغوا في تعملا. والحقيقة أن هذا العيب ليس هو عيب ما يطلق عليه « الشعر القديم » ، بل هو عيب الشاعر ، الذى لا يستطيع - لسبب أو آخر - أن يسيطر على مادته وأداته ، وإلا فما القول في عبارة « وفارساهمام » في السطرين التاليين :

فذكرت فيما فات من أيام

يا فتنتى محاربا صلبا ، وفارسا همام ؟

أهى تضيف جديدا إلى هذا الكلام الفاتر ، سوى أنها تزيده فتورا ؟ إن قوله « محاربا صلبا » ، فهى ، على رغم ما فيها من نثرية وتقريرية ، أقوى من « فارس همام » ، (إذ إن هذه مجرد كلام عام ، بل هى روسم من الرواسم) فهما كالنغمة القوية التى ينتظر السامع أن تزداد قوة ، فإذا بها تعقبها فجأة نغمة فاترة تصيب المستمع بالإحباط ، كأنه ألقى عليه دلو ماء بارد . ألا يحق لنا أن نقول إنه الوزن والقافية ، رغم أن للشاعر في « الشعر الجديد » ، على ما يدعى أنصار هذا الشعر ، مندوحة واسعة عن

الخضوع لمقتضيات الوزن والقافية ؛ لأنه - كما يؤكدون - هو الذى يتحكم فى هذين العنصرين لا هما فنيه ؟

وخذ عندك أيضا عبارة « أى ربيع » فى قوله :

كنت أعيش فى ربيع خالد ، أى ربيع .

أيصح ، بالله عليك ، أن يورد الشاعر هذا التعبير العائم الغائم الذى يشبه شعر شداة الأدب ونثرهم، بعد أن يصف هذا الربيع بأنه « خالد » ؟ وهل بعد الخلود من شىء يمكن أن يوصف به الربيع ؟ مرة ثانية : إنه الوزن والقافية ، ولا داعى للتمحك فى الشعر القديم وعجز الشعر القديم وغير ذلك من الادعاءات العريضة التى لا تثبت على التمحيص، فإن صلاح عبد الصبور هو أحد الأفذاذ القلائل فى موجة « الشعر الجديد » ، التى هى لا شك رافد من روافد الشعر العربى كالموشحات مثلا ، ولكنها ليست أفضل هذه الروافد بحال .

الحقيقة أن معظم سطور النصف الثانى من القصيدة إنما هو ، فى تهافت موسيقاه وبرودته وتقريريته ، إلى السجع الردىء أقرب منه إلى الشعر ، مجرد الشعر . انظر قوله :

وكنت إن بكيت هزنى البكاء .

وأتحداك أن تجد فيها شيئا يستحق عناء الإمساك

بالقلم وتسجيله . وهل من باك إلا ويهزه البكاء؟ ثم ماذا بعد؟ أو انظر لما يقول عقب ذلك :

وكنت عندما أحس بالرثاء
للبؤساء الضعفاء
أود لو أطعمتهم من قلبيَ الوجيع

فإن معناه ، بلا تجن والله ، أنه في معظم الأحيان لا يحس نحوهم بالرثاء (فكلمة «عندما» تفيد أن القاعدة خلاف ذلك ، وأن شعوره تجاههم بالرثاء هو الشذوذ على هذه القاعدة) . على أننا ننظر فنجد أن كل ما كان يفعله لهم (الحقيقة أن هذا ليس بفعل، بل مجرد عاطفية وقتية سلبية . فهل هذه هي الفروسية؟) هو أنه كان حينئذ (وحينئذ فقط) يود لو أطعمهم من قلبه الوجيع . ويا للعواطف السامية التي أقصى ما يمكن أن يقدمه صاحبها للآخرين المحتاجين للطعام والكساء والدفء والعدل والكرامة هو أن «يود لو أطعمهم من قلبه الوجيع» ، فعندئذ يشبعون من بعد جوع ، ويكتسون من بعد عري ، ويدفأون من بعد برد ، ويرتعون في بحبوحة العدل وبلهنية الكرامة من بعد جحيم الظلم والإذلال . إن الشاعر لا يقول إنه «يطعمهم من قلبه الوجيع» على رغم أن هذا طعام لا يسمن ولا يغني من جوع ، بل كل ما هنالك أنه «يود» . فيا له من محارب صلب ، وفارس

همام ! تالله إن كانت هذه هى الفروسية والصلابة فإن البشر جميعا لهم فوارس هماون ، ومحاربون أشداء صلاب . ومثل ذلك يقال عن الأسطر الثمانية التى تلى ذلك ، والعجيب أنه بعد هذا يجد لديه الجرأة ليتساءل :

ماذا جرى للفارس القديم ؟

إذ ليس هذا هو السؤال ، بل السؤال هو : « وهل كان ثمة فارس قديم » ؟ إن رؤية الشاعر هنا مضطربة اضطرابا شديدا ، ويزيد الرؤية اضطرابا أن الشاعر يصرّح قبل ذلك بأن هذا الفارس القديم قد سقط فوق الكون الخالى من الوسامة ، والذى أكسبه التعتيم والجهامة ، « فى مطلع الصبا » ، فإذا كان قد تخلى عن فروسيته فى مطلع الصبا ، فمتى كان فارسا هماما ومحاربا صلبا شجاعا ؟ وهو طفل صغير ؟ ألا ترى معى أن رؤية الشاعر مشوشة تمام التشويش ؟ ثم يقول الشاعر :

ماذا جرى للفارس الهمام ؟

انخلع القلب ، وولى هاربا بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام .

ولست فى حاجة إلى أن أجهد نفسى لأبين ما يسود هذه الأسطر ، كسابقاتها ، من نثرية وفتور . ولكنى أحب أن أتوقف قليلا عند قوله « بلا زمام » ، فإن

هذه التفصيلة هنا لا تعني شيئا ، فسواء كان القلب (الذي يشبهه هنا بالدابة الهاربة) له زمام أو بلا زمام فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا مادام قد هرب من صاحبه ، إذ ماذا يفعل الزمام حينئذ؟ هل سيكبح الزمام جماحه ، ويقوده من خطمه ، عائدا به إلى هذا الصاحب ؟ أليست هذه العبارة تزيدا في الكلام ، اجتُلِبت اجتلابا لملء السطر والوصول إلى القافية ؟

على أن تشوش الرؤية لا يقتصر على حكاية أحداث الماضي ، بل يمتد فيشمل المساومة التي يحاول أن يجريها مع أي شخص يستطيع أن يدله على طريق البراءة المفقودة . إنه يدعو له بالسلام ، ولكنه ، وهو يدعو له بالسلام، يخبره أنه سيقايضه ، لقاء يوم واحد من البكارة ، بما أعطته الدنيا من التجريب والمهارة . وقد رأينا من قبل أن هذا التجريب وهذه المهارة معناهما رؤية ما في العالم من تخليط وقمامة ، وتحطيم وجهامة ، فما معنى هذا ؟ أليست هذه مخاتلة بغيضة وإن حاول الشاعر أن يزينها بهذا الدعاء الرقيق البريء:

لك السلام

لك السلام ؟

إذ أين هو السلام ، إذا كان سيعطي مُقايِضَهُ

مايشقى به هو من دنس ودمامة وجهامة ؟ أليست هذه المخاتلة مما يفسد بل يسمم الجو النفسي النقي الرائق الذي يسود نصف القصيدة الأول؟

ويبدو أن الشاعر قد تحقق من أن هذه المخاتلة لن تجوز على أحد ، فانكفأ يخاطب من سماه « أنت » (أقول : « سمّاه » ، لأن « أنت » مفتوحة التاء فلم أقل : « سمّاها » ، إلا إذا كانت هذه الشكلة غلطة مطبعية ، كفتحة الصاد في « صَلْب » ، فإن صحتها « صُلب » بالضم ، وذلك في قوله : « محاربا صلبا ») ، قائلا :

لا ، ليس غير « أنتَ » ، من يعيد فى الفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة .

لكن من ذلك الـ « أنت » ؟ أهو الله سبحانه وتعالى؟ إننى لا أستطيع أن أفكر هنا فى سواه ، فإطلاق هذا الضمير هكذا من غير تحديدٍ قريبٌ مما يفعل الصوفية حين يسمونه عز شأنه بـ « هو » ، علاوة على أنه جل علاه هو الوحيد الذى يفيض علينا من نعمه ويحقق رجاءنا كلَّه

دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة

لأنه فوق الربح والخسارة ، وفوق الحاجة والنقص ،

فما من شيء إلا عنده خزائنه . إلا أن الملاحظ، مع ذلك (إن صح هذا التفسير)، أن الشاعر قد اكتفى بلمس هذا الضمير لمسا، ثم مضى، مع أنه قد وضع رجاءه كله عليه، وذلك بعد أن اكتشف أن لا أحد غيره سيعيده « للفارس القديم » . أهي شدة الثقة به عز وجل؟ أم تراني أخطأت التفسير؟

أما في المقطع الأخير فإن تكرير نداء « ياحبيبتي » مرتين، في كل سطر من السطرين الأولين مرة، يوحي بمدى تعلقه بها، وإن أحاط الغموض بهذه الحبيبة، التي لا أدري أهي رمز على معنى أو شيء آخر أم هي إنسانة حقيقية كان لحب الشاعر لها دور كبير في حياته، والتي لا أحب أن أذهب في الحديث عنها أكثر من ذلك؛ لأني لا أحبذ القفز في الفضاء المجهول، وبخاصة أن تفسير القصيدة على النحو الذي أفسرها بمقتضاه الآن يستطيع أن ينهض بنفسه، ويلقي عليها من الضوء ما يمكننا أن نبصر فيه محاسنها ومعايبها بوضوح .

ويضاف إلى ذلك هذه الأسطر السبعة القصيرة التي لخص فيها الشاعر أمنياته الأربع، التي أحسن التعبير عنها وتصويرها إحسانا عظيما، فكانت هذه الأسطر عودا على بدء، مما أنقذ خاتمة القصيدة من الانهيار بعد تلك الضربات العنيفة

التى تلقاها نصفها الثانى من جراء ما فيه من نثرية وفتور جعلت الشعر فيه يتحول إلى سجع بارد كما رأينا ولمسنا ، إذ إن الشاعر بهذه اللمسات الرقيقة فى الأسطر الأخيرة قد رسم تخطيطا للصور الأربع العبقرية التى افتتح بها قصيدته ، فذكّرنا هذا التخطيط بالأصل الغنى العبقرى ، وذلك فضلا عن تكثيفه الموسيقى فى آخر أربعة أسطر ، إذ جعل القافية واحدة فى ثلاثة من هذه الأسطر: « رقيق - طريق - طريق » ، فعوض بها بعضا من فتور النصف الثانى من قصيدته . ثم لا تنس هذا التكرار :

يضمنا معا طريق
يضمنا معا طريق

وهو تكرار ، علاوة عن معاونته فى التكثيف الموسيقى المشار إليه ، يوحى بمدى ما يعلق الشاعر على تلازمه هو وحبيبته من آمال ، وهو ما تدور عليه القصيدة .

وقبل أن أعود القهقرى ، فأتناول النصف الأول من القصيدة كما خططت ، أحب أن أقف أمام نقطتين فى المقطع الذى يبدأ بقول الشاعر: « لو أننا » . وينتهى بـ : « حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا » . فأما الأولى فهى هذه الصورة

المبدعة التى يختزل فيها الشاعر العالم كله إلى شارع واحد « يموج بالتخليط والقمامة ... إلخ » ويبدو لى أن الشاعر قد استوحى هذه الصورة من شوارع المدن والقرى فى بلادنا ، فهى شوارع معتمة جهمة خالية من الوسامة ومكتظة بالفوضى والقمامة (فهل لهذا دلالته ؟ وهل المقصود بالعالم هنا هو الحياة فى مصر ؟ أيا ما يكن الأمر فإن اختزال الكون كله إلى شارع واحد ، وتصوير اعتزال الشاعر للحياة النشيطة واكتفائه بمتابعتها من بعيد على هيئة رصيف قد جلس عليه وراح يرقب المارة ، هو صورة فذة لا أذكر أنى صادفتها من قبل (على الأقل بهذه النصاعة والمقدرة على الإيحاء ، فإن هذا الاختزال يوحى بأن العالم كله قد أصبح متشابها فى القذارة والفوضى والقبح . ثم إن الجلوس على الرصيف معناه فراغ الوقت وعدم وجود ما يملأ على الإنسان حياته ، ومعناه أيضا الخوف من النزول إلى الشارع خشية الاصطدام). إن هذا الاختزال يشبه مرآة لامّة أمسك الشاعر بها ووجهها ناحية الكون فانعكست صورته فيها مصغرة ، وفى ذلك من الطرافة ما فيه.

فهذه هى النقطة الأولى ، أما النقطة الثانية فهى عبارة « رحم الحياة » ، التى أنفر منها أشد النفور على رغم شيوع هذه الصورة فى الشعر العربى

المعاصر ، فإن شيوع القبح ينبغي ألا يميت منا الاشمئزاز منه . إنني لا أقصد أن ثمة ألفاظا شعرية وأخرى غير ذلك ، فما عن هذا أتكلم ، إذ إن هذه الصورة هي صورة منفرة ، سواء وردت في شعر أو في نثر أو حتى في كلام الحياة اليومية . إنها تصادم الذوق السليم . إن هناك أشياء سنظل نشمئز منها ، ولا ينبغي أن يغير من ذوقنا هذا ما يطفح على سطح الحياة الفنية والأدبية من بدع منحرفة تنوهها سفسطات عقيمة لا تجوز إلا عند خادع أو مخدوع . وإذا كانت هذه الصورة في حد ذاتها مقززة فأحرى أن تكون سائر العبارة: « نود لو نعيده لرحم الحياة » أشد تقززا !

والآن إلى النصف الأول من القصيدة .

والحقيقة أن هذه الأمنيات الأربع ، فضلا عما فيها من خيال عبقري ، تشي بالكثير . إن الشاعر يتوق إلى شيئين : السكينة والخلود ، وهما خلاصة ما يتوق إليه كل البشر ، وإن لم نتنبه إلى ذلك في زحمة الحياة وكثرة المطالب الصغيرة المباشرة .

وتعكس الأمنية الأولى ، إلى جانب هذا التوق العام الذي يتبدى في الأماني الأربع ، رغبة في العودة إلى الطفولة ، فالغصنان بالنسبة

إلى الشجرة كالطفلين بالنسبة إلى الأب والأم. ثم لا تنس قول الشاعر: « الشمس أرضعت عروقنا معا » ، وإنما يرضع الأطفال. والخضرة في أطوار حياة النبات تقابل الطفولة في أطوار حياة البشر كذلك فالأطفال يزهون بالملابس الملونة، وهم هم الذين إذا هطل المطر خرجوا إلى الشوارع يخوضون في مائه ويستحمون.

وبعد هذا أود أن أعود إلى كيفية تعبير هذه الصورة عن الشوق العام المتبدى في الأماني الأربع: إن الشاعر يتمنى هنا أن يكون هو وحبيبته غصنين في شجرة ... إلخ، فكأنه قد ضاق بحياة الحس والعقل ومرارة التجارب والفشل ولذع الضمير، فهو يتمنى أن يستحيل إلى غصن في شجرة لا يتعذب بالأحاسيس البشرية. كذلك فالغصن، مهما تحركه الريح، ثابت في مكانه لا يريم، على خلاف الإنسان، الذي يضنيه السعي وراء آلاف، بل قل ملايين، المطالب التي تلهب ظهره ورأسه بسياطها، وذلك كله غير الخيال العبقري الذي يصورنا وقد تحولنا إلى ... أغصان في أشجار:

لو أننا كنا كغصني شجرة
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روانا ندى معا

ثم اصطبغنا خضرة مزدهره
حين استظلنا فاعتنقنا أذرعا
وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونه
وفى الخريف نخلع الثياب، نعرى بدنا
ونستحم فى الشتا، يدفئنا حنونا.

ألا تود، بربك أيها القارئ، ولو لِلَّحظة الراهنة، لو أن مستك عصا سحرية فحولتك أنت وحبيبة قلبك إلى غصنى شجرة ترضع الشمس عروقكما معا، ويرويكما الفجر ندى معا، إلى الأبد، إلى الأبد، إلى الأبد، عاما بعد عام، وصيفا من بعد ربيع يعقب شتاء يتلو خريفا، إلى الأبد، إلى الأبد، إلى الأبد؟

وعلى هذا المنوال من التحليل يمكننا أن نتناول الأماني والصور الثلاث الباقية. وحتى لا أكرر نفسى أكتفى بالوقوف عند بعض التفصيلات البارزة داخل كل من هذه الصور. فأما فى الصورة التى يتمنى فيها لو أنه وحبيبته موجتان «صُفَيِّتا من الرمال والمحار» فأحبك أن تتريث عند قوله:

أسلمتا العنان للتيار
يدفعنا من مهدنا للحدنا معا
فى مشية راقصة مدندنة

وكيف أن الشاعر مطمئن إلى التيار، الذى يخاف

نحن البشر منه . ولم لا ، وهو سيد فعهما معا ، في مشية راقصة مدندنة ، طول الحياة ، بل إلى الأبد ، وأين ؟ بشط البحر ، أي حيث الأمان . انظر كيف يتحول البحر إلى باحة رقص يذرعها الشاعر وحبيبته جيئة وذهابا وذهابا وجيئة ، وقد تخاصرا وأخذا يدندنان بأعذب الألحان ؟ وانظر إلى قوله عقيب ذلك :

تشربنا سحابة رقيقه

وتخيل تلك السحابة الرقيقة وقد هبطت من عليائها ، حتى كادت أن تمس سطح البحر ، فانحنت ومدت فمها لتشرب ، وانظر كذلك قوله :

من البحار للسماء

من السماء للبحار

وما في العبارتين من تعاكس في التركيب كأنه حركة البندول : « من اليمين للشمال ومن الشمال لليمين » وما فيهما كذلك من إيجاز ، فإن الشاعر قد اكتفى بهذا التعاكس فلم يجد حاجة للتعقيب بما معناه : « وهكذا دواليك » مثلا ، ليدل به على معنى الاستمرار إلى الأبد .

وأما في الصورة الثالثة ، التي يتمنى فيها أن يكون وحبيبته نجيمتين ... إلخ ، فإني سأبطئ قليلا عند التصغير في « نجيمتين » ، فما دامت

النجمتان قد صغرت المسافة بينهما حتى أصبحتا جارتين تطلعان من شرفة واحدة ويضمهما مضجع واحد فلابد إذن أن تصغرها تان النجمتان هما أيضا وتصبحا « نجيمتين » . كذلك أود أن ألفت الانتباه إلى أن موسيقى القافية فى هذا المقطع تقترب من نظيرتها فى قصيدة الشعر القديمة ، كما يسمونها ، ومن ثمة اكتسب هذا المقطع جمالا أكثر من غيره من المقاطع (وهذه هى القوافى المشار إليها : مطلعنا - مضجعنا « السطران الثانى والثالث » ، المحبه - الأحبه « الخامس والسادس » صفائنا - بريقنا « السطران قبل الأخير »). إن النظام المطرد الذى تجرى عليه الموسيقى فيما يُدْعَى بـ « القصيدة القديمة » يجعلها تتفوق بلاجدال على « القصيدة الجديدة » ، على رغم كل ما فى جعبة أنصارها من حديث طويل غير مقنع عن « الهارمونى » وما أدراك ما « الهارمونى » ، فإن النظام المطرد (بأنواعه المختلفة ، فليس للقصيدة القديمة شكل واحد قد جمدت عليه ، بل هناك القصيدة التقليدية ، والموشحة ، وقصيدة كقصيدة « سلع الدكاكين » للعقاد ، وأخرى كـ « العودة » لإبراهيم ناجى ، وثالثة كـ « جندول » على محمود طه ، وغيرها من الأشكال المختلفة) هو أساس الموسيقى ، أما

موسيقى الشعر الجديد « تفعيلا وتقفية » فإنها، في أحسن حالاتها ، قائمة على نزوة الشاعر ، مما يقربها من النثر في بعض الحالات ، والسجع في حالات أخرى . ونعود إلى الصورة ، ونتريث عند الدرتين اللتين يتمنى الشاعر أن يتخذهو وحبيبته في نهاية الدنيا شكلهما :

يبعثنا الإله في مسارب الجنان درتين
بين حصى كثير
وقد يرانا ملك إذ يعبر السبيل
فينحنى حين نشد عينه إلى صفائنا
يلقطنا ، يمسحنا في ريشه ، يعجبه بريقنا
يرشقنا في المفرق المطهور .

وهي صورة رائعة فيها تحليق خيال يتحول الشاعر وحبيبته من خلال بلورته السحرية من نجيمتين إلى درتين يبعثهما الله في مسارب الجنان ، بعد أن كانا من قبل غصنين ، فصارا موجتين راقصتين . على أن ما يلفت النظر مرة أخرى داخل هذه الصورة الموفقة هو قول الشاعر :

يلقطنا ، يمسحنا في ريشه . . .

بما فيه من سهو أنسى الشاعر أنه يتحدث عن الجنان حيث الكمال المطلق ، وحيث لا غبار ولا عفار ، ولا حاجة إلى مسح الدر في الريش ، الذى بتكرار المسح سيتسخ

يوما ، فأين وكيف يتم تنظيفه ؟ إن الشاعر وهو يتحدث عن الملاك هنا ، يبدو وكأنه يتحدث عن أحد هؤلاء الذين يدورون فى الأسواق آخر النهار ، فإذا وجدوا شيئا التقطوه ووضعوه فى مخلاتهم. ثم هناك حيوية التعبير فى إتباع الشاعر الأفعال الأربعة « ينحنى - يلقطنا - يمسحنا - يعجبه - يرشقنا » بعضها وراء بعض من غير أى حرف من حروف العطف ، بما يوحى به ذلك من تتابع حركات الملاك من غير أن يكون ثمة فاصل زمنى يذكر بين الحركة والأخرى .

ونأتى إلى الأمنية والصورة الأخيرة . ويبدو لى - والله أعلم - أن الشاعر كان يقصد أن يقول : « لا يبرح الميناء » ، ولكن القافية اضطرته إلى أن يستبدل بها لفظة « المضيق » ، فإنى لا أستطيع ، فى الحقيقة ، أن أفهم دلالة المضيق هنا . إن النورس ، على حسب كلام الشاعر ، يبشر الملاح بالوصول ، فما علاقة المضيق بالذات بقرب الوصول ؟ كذلك أرى أن الشاعر قد جانبه التوفيق فى قوله : « ويرتوى من عرق الغيوم » . إذ إن العرق يكون عادة دافئا ، وهو فوق ذلك ملح ، وهو يرتبط فى أذهاننا بالرائحة الكريهة . وهو حتى حين يكون باردا يكون سبب برودته الخوف ، وليس شىء من هذا مما يقصده الشاعر على الإطلاق . ومما لا أدريه أيضا قول

الشاعر عن البحارة والنورس :

ويؤنسون خوفه وحيرته .

بعد أن قال إنه هو الذى يبشرهم بالوصول، ويوقظ حنينهم للأحباب والوطن ، ثم إنه ملازم المضيق (الميناء) ، فلم الخوف والحيرة ؟ ثم هناك « النفخ فى المزمار » ، والمزمار مرتبط بالطبل ، وهما يحدثان ضجة زاعقة لا تناسب أبدا جو الأسى المرفرف على هذه الصورة ، ولا الرقة والنعومة اللتين أسبغهما الشاعر على نورسه ، وحق له . ومع ذلك فإن الصورة ، فى عمومها ، حالمة .

واضح أن النصف الأول من القصيدة ، على رغم ما أخذناه عليه ، يفصل بينه وبين بقية القصيدة بون شاسع ، وذلك فضلا عن أن الشاعر لم ينجح قط فى أن يقنعنا بأن هذا المحب كان فارسا . ثم إن هذه الأمنيات تعكس رغبة فى الإخلاد إلى السكينة والظفر بالخلود ، دونما جهد يبذل فى سبيل الوصول إلى هذا وذاك ، ومع هذا فإن تلك الأمنيات بما تعكسه من ضعف بشرى لهى أقرب إلى نفوسنا من الادعاءات الخاوية عن البطولات والفروسية ، وبخاصة أن الشاعر قد استفرغ فى تلك الأمنيات طاقته الفنية ، فلما أراد أن يجعجع بماضيه القديم خانه الفن كما خانه الصدق ، فجاء الكلام فاترا ، بل باردا .

(٢٠١)

لا يفرح البشر - عبده بدوى

في أرضنا لا تُزهر القلوبْ
لا تُخصب النفوسُ في اللقاء
لا يلتقي قلب بقلبْ
لا ينتهي حبٌّ بحبّ
لا تلتقي اليدان في الطُرُقْ
لا تورق الأنفاسُ في العُنُقْ
لا يفرح البشر
لأن قلبين التقيا
لأن صدرين انهمرا
لأنه همَى المطرْ
فدون ذلك الرَّصاصُ، والكلام ، والنظر !

* * *

فأنت إما فُزْتَ بالذى تريدْ
ودار حول بيتك الشجر
والدفء والطعام والأطفال
وذلك اللهاث من فوق الرخام
والشهوة التى بلا كلام
.. فأنت دائما غريب
بما فقدت من مُنًى، ومن سَهَرْ
ومن زيارة القمر
والشمس فى الحبيب
والليل فى الخطر!

* * *

وأنت إن حُرِمْتَ لذَّةَ الحنانْ
ولم تعد تعيش فى عينين .. جنَّتَىْ ألوان
تموت فى عينين .. إصبعى بيان

أحلام شمعدان
فأنت دائماً غريبٌ
بما فقدت من حبيب
في عالمٍ أسيانْ
دروبه النسيان!

* * *

في زهونا تستنبت الأحزانُ
في ضحكنا قَزَمٌ عبوس الوجه، مشقوق اللسان
في فجرنا تهمّ صرختان .. دمعتان
وصبحنا خيوط عنكبوتْ
عيون أخطبوطْ
يقول: من يموت؟
فنرتمي على الخيوط
ونترك البيوت!

هذه القصيدة للشاعر عبده بدوى ، وله إنتاج شعرى ونثرى كثير نسبيا . فمن دواوينه : باقة نور ، لا مكان للقمر ، كلمات غضبى . ومن كتبه : رجال من أفريقية ، دول إسلامية فى الشمال الأفريقى ، دول إسلامية فى أفريقية. وهو مهتم بقضايا أفريقية والإسلام وحضارته وتراثه.

أما الديوان الذى اخترنا منه هذه القصيدة فهو (الحب والموت) ، والحب فيه - كما يبدو من عنوانه - ليس حبا خالصا ، بل حب يتربص به الموت ، أو له طعم الموت ، أو هو الموت المحض . وقصيدتنا هذه مثال على ذلك ، فهى تدور حول طبيعة السعادة فى الدنيا. إن أحدا لا يمكنه أن يقبض عليها فعلا . قد تخايل الإنسان أمام عينيه ، فيتمنى ، ويجهد من أجل الوصول إليها والحصول عليها ، لكن عاقبة أمره واحدة من اثنتين : إما أن يحصل على ما يريد ، ولكنه لا يجد فيه اللذة والسعادة اللتين كان يحسب أنه سيجدهما فيه؛ لأن للشىء إغراءه وحلاوته ما بقى بعيدا عن يد الإنسان ، فإذا ملكه فقد إغراءه وحلاوته ، وتعجب الإنسان من رغبته العارمة التى كان يحسها نحوه: أين ذهبت ؟ وإما ألا يستطيع الوصول إليه

ولا الحصول عليه ، وبالتالى فهو يتعذب من الحرمان. وهو فى الحالين غريب : غريب حين يبلغ مايريد ، وغريب حين يحرم مما يريد :

فأنت إما فزت بالذى تريد

...

فأنت دائما غريب

بما فقدت من منىً ، ومن سهر

* * *

وأنت إن حرمت لذة الحنان

...

فأنت دائما غريب

بما فقدت من حبيب .

والقصيدة تبدأ بتلخيص الموقف كله ، فهكذا طبيعة الدنيا : أرض مجدبة لا تزهر فيها القلوب ولا تخصب النفوس :

فى أرضنا لا تزهر القلوب

لا تخصب النفوس فى اللقاء ...

إن الأرض هنا رمز إلى الدنيا . ويمضى الشاعر يصور هذا كله فى صور يسربلها الغموض ، وتتبادل الحواس فيها وظائفها ، كما فى هذه الصورة :

تموت فى عينين .. إصبعى بيان .

إننا ندرك الحيوان بحاسة البصر ، غير أن الشاعر

يحولهما إلى حاسة السمع ، بوصفهما (إصبعي بيان) يصدران أنغاما حلوة تهدهد النفس ، وتنشر فيها السكينة والبهجة . فالحواس هنا تتبادل وظائفها. وهذه خصيصة من خصائص الشعر الرمزي، إلى جانب خصيصة (الغموض) ؛ ففي الشعر الرمزي لا يقول الشاعر ما عنده بوضوح ، بل يوحي به إيحاء . إنه يشير إليه من بعيد ، فكأن الإنسان يرى الدنيا من خلال ضباب الصبح . ولنقف عند هذه الصورة مثلا:

لا تورق الأنفاس في العنق.

إنها صورة غريبة ، فالأنفاس ليست بذورا، والعنق ليس أرضا تزرع فتنبت . والشاعر هنا يتحدث عن إيراق الأنفاس في العنق لا على أنه صورة خيالية، بل على أنه شيء واقعي . ثم إن تصوير الأنفاس والعنق على هذا النحو غريب . ولكن ما المعنى الذي يريد الشاعر أن يشير إليه ؟ ربما أراد أن يوحي بأن السعادة (أو الحب) لا تأتي بما يريد الإنسان فأنفاس المحب ، والأرض التي يزرع فيها هذه الأنفاس ، كلتاهما مجدبة . وبالتالي فهذه الأنفاس لا تورق ولا تزهر.

ولنقف أيضا عند هذه الصورة :

تموت في عينين .. إصبعي بيان
أحلام شمعدان.

كيف تكون العينان اللتان يموت فيهما الإنسان أحلام شمعدان ؟ بل كيف يموت الإنسان فيهما أصلا ؟
والشاعر حين يقول :

فأنت إما فزت بالذى تريد
ودارحول بيتك الشجر
والدفء . والطعام . والأطفال

مفهوم نسبيا ، لكن الغموض يتسرب إلى كلامه فى البيتين التاليين مباشرة :

فأنت إما فزت بالذى تريد
ودارحول بيتك الشجر
والدفء ، والطعام ، والأطفال
وذلك اللهاث من فوق الرخام
والشهوة التى بلا كلام

إن الواحد منا - فعلا - يحس أنه ينظر من خلال ضباب أو فى عتمة يحتاج معها إلى أن يُحِدّ عينيه ويزُرّهما ، ولكن الرؤية تبقى بعد ذلك غامضة مبهمة ، وربما لم تخرج آخرا لأمر عن أن تكون تخمينا ، مجرد تخمين. على أن هناك من يرى أنه ليس على الشاعر أن يتكلم بوضوح ، فالحياة ليست واضحة كما نتصور ، وحتى إذا كانت واضحة ، فمن قال إن على الشاعر أن ينقل الحياة كما هى ؟ إن للغموض لسحرا .

وهناك خصيصة ثالثة نلحظها فى هذا الديوان ،

وفى كثير من قصائد الشعر العربى المعاصر ، وهى أن موسيقى القصيدة تختلف عما هو موجود فى القصائد المعتادة ، فليس عندنا أبيات ، كل بيت مكون من شطرتين متوازنتين ، والأبيات تنتهى بقافية واحدة ، أو عدة قواف لها نظام معلوم ، بل عندنا شطرات غير متوازنة فشطرة طويلة وشطرة قصيرة :

لا تورق الأنفاس فى العنق

لا يفرح البشر :

ومع ذلك فلو حللنا هذه الشطرات فإننا سنجدها تقوم على تفعيلة واحدة غالبا ، وهذه التفعيلة قد تتكرر فى شطرة مرتين ، وقد تتكرر فى غيرها أكثر من ذلك أو أقل . (التفعيلة فى هذه القصيدة هى مستفعلن)،

أما القافية فهى تارة غير موجودة :

فى أرضنا لا تزهر القلوب

لا تخصب النفوس فى اللقاء

وهى تارة ملحوظة بوضوح شديد كما فى الأشطر الأربعة الأولى والشطرين الأخيرين من المقطع الثالث ، والأشطر الثلاثة الأولى من المقطع الأخير ومع هذا فإننا نلحظ تجاوبا فى القافية بين أبيات القصيدة المتباعدة ، كالذى بين الشطرة السابعة والتاسعة والعاشرة (فى المقطع الأول) ، والثانية والسابعة والثامنة والعاشرة (فى المقطع الثانى) وهى قافية

رائية (البشر - المطر - النظر - الشجر - ... إلخ)، إلا أن هذا التجاوب لا يحكمه نظام معروف، وإن كان يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، والقارئ يشعر به كأنه تجاوب أصداء صوت .

أُمّاه - سميح القاسم

حَبَا في ساحةِ الدار
وكركر حين فاجأها جوار السور مطروحة
وفاجأ بضع أزهار
مبعثرةٍ على صدر رجيعٌ عراه مفتوحه
تصيح : تعال يا ولدي، تعال ارضع
فخفَّ لها على أربع
وغرّد ثغرُه : أماه
وكركر حين لم تسمع
وشدَّ رداءها، ورؤاه دغدغة وأُرجوحه
وردد عاتبا : أماه!
وظلت في جوار السور مطروحه
وظلت بضع أزهار تُنَزّ دما
على صدر رجيع عراه مفتوحه
تصيح : تعال يا ولدي!

هذه المقطوعة، على رغم قصرها، بليغة في الدلالة على وحشية الصهاينة الكلاب. وهي تقابل بين هذه الوحشية وبين البراءة والعجز المتمثلين في الطفل الرضيع الذي كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يحبو في ساحة الدار، وغاية ما يمكن أن ينطق به هو لفظة «أماه». فأما الوحشية فإن الشاعر اكتفى بوصف الأم «مطروحة» بجوار سور البيت، لا ترد على طفلها الرضيع، الذي يغرد ثغره مرة باسمها الحبيب، ومرة يكركر ضاحكا ظنا منه أن ضحكه سيخرجها من صمتها وانشغالها عنه، وحين لا ترد عليه بعد ذلك كله يعود فيناديها هذه المرة نداء المعاتب: «أماه!» ولكن لا مجيب إلا الصمت الأخرس، فلا حفيف نسمة، ولا زقزقة عصفور، ولا هدير سيارة، ولاحتى مواء قطة أو نباح كلب. ترى هل يريد الشاعر أن يقول إن هذه الوحشية قد صدمت الكون، وأخرست في فمه الكلمات والأصوات؟ أم هل تراه يقصد التأكيد على وحدة «الطفل» في مواجهة هذه الوحشية الجبانة؟ ولكن الطفل

-كما رأينا- مازال رضيعا عاجزا، فهو لا يستطيع أن يمشي، وإنما يحبو، وهو لا يقدر، من الكلام، إلا على التلفظ بكلمة "أمّاه"، وهي أقرب إلى الصوت الفطري منها إلى الكلام المقصود. ولكن لماذا اكتفى الشاعر، وهو يشير إلى وحشية الصهاينة الخنازير، بتصوير الأم وهي مطروحة بجوار السور تنزّ دما؟ ألعله لا يرى فائدة من الكلام بعد أن فاض المتكلمون والخطباء والشعراء في إيقاظ أمتهم للوقوف وقفة الرجال في وجه هؤلاء الأرجاس فلم يؤت ذلك بالثمرة المطلوبة؟ ترى أقد عزف عن ذكر تفاصيل الجريمة النكراء اشمئزازا منها ومن مجترحيها؟ ترى أقد هدف إلى إبراز جو العجز والخرس الذي يخلف اللوحة، هذا الجو الذي حين مزقته صيحة ظهر لنا أنها صيحة خرساء، صيحة معنوية، صيحة بلسان الحال، صيحة صاحها صدر الأم الصريعة:

وفاجأ بضع أزهار

منعثرة على صدر جميع عراه مفتوحه

تصيح: تعال يا ولدي، تعال ارضع؟

بل إن الشاعر لم يكتف بذلك، وإنما اقتصر في بداية قصته على استعمال الضمائر التي لا توضح

شيئا (ضمائر الغائب التي لم يسبقها ما تعود عليه ، برغم أنها ، كما يقول النحويون ، أعرف المعارف):

حبا في ساحة الدار (من ذلك الذي حبا؟)

وكركر حين فاجأها جوار السور مطروحه (من تلك التي فاجأها جوار السور مطروحة؟)

وقليلا قليلا يتضح لنا مقصود الشاعر ، وإن كان تأكدنا من أن الأم قد قتلت قد تأخر إلى قرب نهاية القصيدة . إن جوا من الغموض والخرس يحيط بهذه الأبيات.

وكما قابل الشاعر بين وحشية اليهود الكلاب وعجز الطفل الرضيع نراه قد قابل بين ما توقعه هذا الطفل البرىء وبين الواقع الأليم :

وشد رداءها ، ورؤاه دغدغة وأرجوحه

وردد عاتبا : أماه !

وظلت في جوار السور مطروحه

وظلت بضع أزهار تنز دما.

كذلك فإن الشاعر ، كما أوجز في تصوير وحشية الأدنياء الأنذال (إذ اكتفى في الإشارة إلى قتلهم إياها بقوله : « مطروحه ... بضع أزهار تنز دما » ، وإلى اعتدائهم على عرضها بـ « صدر جميع عراه مفتوحه ») ، نجده قد أوجز بل اكتفى بالتلميح إلى أن هذه الجريمة لن تمر هدرا . إن

الطفل مازال رضيعا ، ومعنى ذلك أن أمامه العمر بأكمله يستطيع أن ينتقم فيه لأمه ووطنه. ثم إن الشاعر قد جعل الأزهار هي التي تنزف الدم . لقد اعتدى هؤلاء المتوحشون على السلام والبراءة ، وحطموا كل ما هو جميل ورقيق .

ثم ما معنى هذا النداء : « تعال يا ولدي » ، الذي صاحت به الأزهار مرتين في هذه القصيدة؟ لقد فهم الطفل الصغير البريء أن صدر أمه يناديه إلى الرضاع ، ولكنه قد فوجئ ألا رضاع هناك ولا حنان ، بل دم تنزفه بضع أزهار على صدر هذه الأم ، ولكن ألا يكون تكرير هذا النداء مرة أخرى بعد أن رأى الطفل الدم ، معناه : « تعال يا ولدي ، تعال انظر لكي تنتقم». لاحظ أن الشاعر قال : « تصيح : تعال يا ولدي» وقد كان الطفل قريبا منها ، فلم يكن ثمة داع للصياح لو كان المقصود هو دعوته إلى الرضاع. إن الصياح هنا ، إن صح فهمنا ، هو استحثاث للطفل والحاح عليه ألا ينسى هذه الجريمة النكراء .

وقد أستطيع أن أرى في القصيدة رمزا على حالنا نحن العرب والمسلمين مع أعدائنا الذين أذلونا ومرغوا كرامتنا (إن كانت ثمة كرامة) في الوحل . قد استطيع أن أرى في الطفل رمزا

إلينا، وفي أمه المجندلة المقتولة رمزا على فلسطين، بيد أن من الصعب عليّ أن أجد التوازي الكامل بين الطفل (الرمز) وبيننا (المرموز إليه). صحيح أن الطفل عاجز، بالضبط كعجزنا، وقد بلغ من عجزه أنه لا يستطيع حتى المشي، بل يحبو على أربع، وهو ما ينطبق علينا في هذه المرحلة النكراء السوداء من تاريخنا، ولكن الطفل هنا بريء، أما نحن فأين البراءة منا، وأين نحن منها؟ إننا أي شيء إلا أن نكون أبرياء. لقد أجرمنا، وما زلنا، في حق أنفسنا، وفي حق تاريخنا، وفي حق أجدادنا، ومستقبل أولادنا. ومن ثمة فإن ضميري الأدبي لا يقدر على أن يظلم هذا الطفل البريء بمقارنتنا به، وإن كان رمز الأم إلى فلسطين العربية المسلمة يسوغ في العقل والقلب. والآن إلى قراءة القصيدة مرة أخرى لعلها أن تقرص الجلود الثخينة وتجعلها تحس:

حبّا في ساحة الدار
وكركر حين فاجأها جوار السور مطروحهْ
وفاجأ بضع أزهار
مبعثرةٍ على صدر رجيعُ عراه مفتوحه
تصيح: تعال يا ولدي، تعال ارضع

(٢١٨)

فخفّ لها على أربع
وغرّد ثغرُه : أماه
وكركر حين لم تسمع
وشدّ رداءها ، ورؤاه دغدغة وأرجوحه
وردد عاتبا : أماه!
وظلت في جوار السور مطروحه
وظلت بضع أزهار تنزّ دما
على صدر جميع عراه مفتوحه
تصيح : تعال يا ولدي!

الفهرست

تتمة

رقم الإيداع ٣١٥٥ / ١٩٨٥